This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

600076517W

Culturstudien

aus drei Jahrhunderten.

Von

W. H. Riehl.

Stuttgart
J. G. Cotta'scher Verlag.
1859.

275. a. 75

BIBLIOTHECA · BODLEIANA ·
DOMINUS ILLUMINATIO MEA

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart und Augsburg.

Vorwort.

Ich gebe hier eine Sammlung von Studien zur Culturgeschichte des siebzehnten, achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, die unter sich verbunden sind durch die Art des Stoffes wie der Arbeit.

Durch die Art des Stoffes, insofern ich das Kleinleben der Periode in seinen heimlicheren Schlupfwinkeln zu belauschen suchte und einsame Waldpfade ging, die vielleicht nur auf Umwegen zum Ziele führen oder gar im schweigenden Dickicht sich verlaufen, nicht den großen Heerweg zwischen Stadt und Stadt.

Durch die Art der Arbeit, insofern mir schon der Stoff den klein und fein ausmalenden Genrestyl gebot, der ja darum doch auch größere Umrisse im Hintergrund zeigen darf. Man hat neuerdings vorgeschlagen, Genremalerei durch Sittenmalerei zu verdeutschen, ein Wort, das ich mir für meine Darstellungsart auch recht gern gefallen lasse. Den Ausgang meiner Studien bildet hier wie anderwärts die

Volkskunde und die Kunstgeschichte; indem ich beide mit einander und mit dem Gesammtbilde der Gesittung zu verbinden suche, erwächst mir mein besonderer Standpunkt für die Culturgeschichte.

Da diese Aufsätze in einer Periode von acht Jahren verfaßt wurden, so schrieb ich zu meiner Rechtfertigung einem jeden seine Jahrzahl bei. Denn Anfang und Ende dieses Buches umspannt den ganzen Zeitraum meines bisherigen selbständigen Schriftstellerlebens, in welchem ich doch hoffentlich nicht ganz auf der gleichen Stelle stehen geblieben bin. Nun habe ich zwar alle Bestandtheile im Blick auf's Ganze neu durchgebildet, und jene vereinzelten Bruchstücke, welche früher in Zeitschriften veröffentlicht wurden, verhalten sich zur gegenwärtigen Arbeit, wie der Carton, den man ja auch vorweg ausstellt, zum Gemälde. Allein die erste Anlage behauptet überall ihr Recht, und ihren Zeitpunkt in's Auge zu fassen, ist für den Leser vielleicht ein Akt der Billigkeit.

München, am 30. Oktober 1858.

W. H. Riehl.

Inhalt.

Erstes Buch.

Historisches Stillleben.

Seite

Der Homannische Atlas 3
Studien in alten Briefstellern 22
Volkskalender im achtzehnten Jahrhundert 38
Das landschaftliche Auge 57
Das musikalische Ohr 80
Alte Malerbücher als Quellen zur Volkskunde 102
Der Kampf des Rococo mit dem Zopf 127
Die Napoleonische Kunstepoche 144
Samuel Amsler. Ein Charakterkopf aus der Münchener Kunstschule 176

Zweites Buch.

Zur Volkskunde der Gegenwart.

Die Volkskunde als Wissenschaft. Ein Vortrag 205
Der Geldpreis und die Sitte 230
Augsburger Studien:
I. An vier Flüssen 261
II. Der Stadtplan als Grundriß der Gesellschaft . . . 270
III. Das Pompeji der Renaissance 284
IV. Aus der Zunftstube 300
V. Antiquarische Privatstudien 307
VI. Verfall und Wiederaufbau 311
VII. Die kirchliche Parität 317

Drittes Buch.

Zur äſthetiſchen Culturpolitik.

Seite

Unſere muſikaliſche Erziehung. Briefe an einen Staatsmann.

Erſter Brief. Plan und Ziel 333

Zweiter Brief. Geiſtliche Gaſſenmuſik 335

Dritter Brief. Die Kirche als Kunſtſchule 340

Vierter Brief. Volksgeſang 349

Fünfter Brief. Heermuſik 354

Sechster Brief. Geige und Klavier 360

Siebenter Brief. Hiſtoriſche Studien 367

Achter Brief. Das ſubjective Pathos 374

Neunter Brief. Muſikaliſche Architektonik 381

Zehnter Brief. Die Antike in der Tonkunſt 391

Elfter Brief. Muſikgeſchichte 399

[redacted]

[redacted]

Der Homannische Atlas.

1853.

Wenn man in Nürnberg die malerische Straße zur alten Reichsburg hinaufwandelt, dann liegt uns zur Linken das stattliche Haus weiland Johann Baptist Homanns. — Suae Caes. Majestat. Geographus, des römischen Kaisers Geograph, pflegte sich der merkwürdige Mann zu unterschreiben, der dem Kloster und der Notariatsstube entronnen war, um seinem Stern zu folgen und der erste deutsche Landkartenverleger seiner Zeit zu werden. Dieses Haus ist jetzt ein stilles Privathaus; vor hundert Jahren dagegen hatte eine staunenswerthe Betriebsamkeit ihren Sitz darin aufgeschlagen.

Homann hatte ein gutes inneres Recht auf seinen Ehrentitel eines Geographen der kaiserlich römischen Majestät, denn für die Aussaat geographischer Kenntnisse unter allem Volk des heiligen römischen Reiches hat Keiner so durchgreifend und andauernd fast ein Jahrhundert lang gewirkt, als er und seine Erben und Geschäftsnachfolger, das „Homann'sche Haus."

Der Homann'sche Atlas, diese Landkartensammlung ohne Ende, war seiner Zeit ebenso zum Sprüchwort geworden,

wie bei den vorhergegangenen Geschlechtern Adam Riesens Rechenbuch. Auch dieses hatte seine ungeheure Verbreitung durch das ganze Reich, zahlreiche Nachdrücke ungerechnet, hauptsächlich den Nürnberger Pressen zu danken. Adam Riesens Rechenbuch lebt im Volksliede fort, und in dem populären Epos vom und für den deutschen Philister des achtzehnten Jahrhunderts, in der Jobsiade, ist dem Homann'schen Atlas ein Denkstein in Knittelversen gesetzt.

Heeren bezeichnet die Chartographie der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrunderts als die holländische Periode, der zweiten Hälfte als die französische, die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts aber als die deutsche Periode, und zwar letztere wegen des herrschenden Einflusses der Homann'schen Offizin. Vom rein fachwissenschaftlichen Standpunkte kann man es bezweifeln, ob Homann ebenbürtig sey, gleich einem Mercator und Cassini an die Spitze einer Epoche der Landkarten-Geschichte gestellt zu werden. Im Sinne des Culturhistorikers aber hat Heeren Recht. Die volksthümliche Breite deutscher Bildung und jene verschmelzende Kraft, womit sie den besten Besitz fremder Nationen sich stets eigen zu machen weiß, spricht epochemachend aus Homanns Kartenblättern. Sein Atlas ist ein fortlebendes Zeugniß für die allgemeine Liebhaberei der geographischen Studien, welche das achtzehnte Jahrhundert auszeichnet. Mit der französischen Revolution war dem friedlichen geographischen Dilettantismus und zugleich der Epoche des Homannischen Atlasses ein Ende gemacht. Als die Jakobiner kamen, vergaßen die deutschen Reichsstände die Kartenaufnahme ihrer Duodezgebiete, vergaß das große Publikum die Wilden und ihre Palmwälder und den

Traum von dem idyllischen Leben der Naturvölker, dem es am warmen Ofen, eingenickt im weichen Polstersessel moderner Civilisation, so behaglich sich hingegeben hatte.

Mit den Landkarten ging zugleich eine ganze Schule von Kartenzeichnern aus dem Homann'schen Hause hervor. Ausgezeichnete Mathematiker und Geographen, wie Tobias Mayr und Johann Matthias Haas legten den Grund praktischer und technischer Tüchtigkeit bei Homann. Der Erstere versuchte sich im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts sogar schon mit einem historischen Atlas und einem kleinen Kartenwerk zur biblischen Geographie. Ueberall regt sich wimmelnde Emsigkeit, Bild und Grundplan von Land und Meer recht gemeinnützig zu machen. So werden unter Anderem auch die Reliefkarten, welche man schon im siebzehnten Jahrhundert erwähnt, aber inzwischen wieder vergessen hatte, hundert Jahre später neu ersonnen und praktisch ausgebeutet, und zwar zunächst in dem Lande, welches von Natur das meiste Relief besitzt, in der Schweiz.

Einzelne Züge aus der Lebensgeschichte von Kartenzeichnern der Homann'schen Periode bekunden, wie man die Kunst der Landkarten damals mit einer Begeisterung ergriff, die eben nur in Tagen des jugendlichen Aufschwunges solcher Betriebsamkeit vorzukommen pflegt und entzündet an der neu erwachten begeisterten Vorliebe aller Gebildeten für das geographische Studium. Es ist als hätten jene Kartenzeichner mitgeahnt, daß sich die Wissenschaft vorerst des Bodens, auf dem wir stehen, versichern müsse, um gegen den Abend des Jahrhunderts die Welt zu bewegen. Wie Homann der äußeren Bestimmung zur Kanzlei und zum Kloster entflieht,

damit er der inneren Berufung zu den Landkarten folge, so arbeitete sich Martin Hieronymus Mair vom Zimmermann zum Kartenzeichner, Mathematiker und Landgeometer hinauf. Sein Landsmann, Matthäus Seutter von Augsburg, ein Schüler und nachgehends ein Nebenbuhler Homanns, begann mit der Bierbrauerei; aber auch ihn trieb sein Genius aus dem Brauhause in das Atelier des berühmten Kartenzeichners, und der zum Brauer bestimmte Knabe beschloß sein Leben — gleich seinem Lehrmeister — als kaiserlicher Geograph und geschmückt mit einer kaiserlichen goldenen Gnadenkette.

Die Geographie war durch das ganze achtzehnte Jahrhundert ein Lieblingsstudium der gebildeten Welt. In den Köpfen der Masse begann es licht zu werden, wenigstens in Betreff der gröbsten Erkenntniß der Erdkunde. Die Aufklärung wollte nicht blos in den theologischen Himmel hineinschauen; sie blickte nicht minder neugierig über die Erde hin. Die großen Weltumsegler in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ließen den fünften Welttheil, den die Holländer gefunden, während wir uns im dreißigjährigen Kriege herumschlugen, jetzt erst in vollen und bestimmten Umrissen vor den staunenden Augen Europa's aus dem Meere aufsteigen. Wer damals in den Volkskalendern, in Unterhaltungsbüchern und Jugendschriften recht interessant werden wollte, der führte die Leser — nicht mit Fabeln wie vordem, sondern mit dürrer geographischer Weisheit — auf irgend eine Insel des stillen Oceans; und in einem ABC-Buch aus Großvaters Zeit wird beim O in rührenden Versen geklagt, daß Cook auf „Owaihi" erschlagen worden.

Die „Kinderfreunde" und Fibeln der Rationalisten und

Philanthropen predigen von der culturgeschichtlichen Macht des Homann'schen Atlasses. Das Gewicht der geographischen und Reiselitteratur in der Aufklärungsperiode ist vergleichbar dem Einfluß, mit welchem die Naturwissenschaft jetzt den Geist der Zeit zu beherrschen beginnt. Physik und Chemie klopfen bereits an die Thüren der Frauengemächer und sie werden noch weiter dringen. Wie vor siebenzig Jahren die Reisebeschreibung das Kindermährchen, die Robinsonade Fabeln, Sagen und Legenden in Schule und Haus verdrängte, so wird man in dreißig Jahren physikalische Miniaturapparate als Nürnberger Spielzeug verkaufen und chemische Präparate eigens für Experimente in den Puppenküchen der achtjährigen Kinder herrichten.

Die eigentlichen gelehrten System- und Schulzöpfe schauten vor hundert Jahren die Erdkunde noch ebenso sehr über die Achsel an, wie später ihre Nachfolger die Naturwissenschaften und heute die Volkskunde. Es half aber nichts und wird nichts helfen. In den Encyklopädien ließ man die Erdbeschreibung gar nicht als eine besondere Wissenschaft gelten, man rubricirte sie meist wie einen zufälligen Anhang unter die Geschichte.

Dieser stillen Verachtung gegenüber beurkundet sich aber der allgemeine geographische Heißhunger unserer Groß- und Urgroßväter um so lauter in dem wunderbaren Eifer, womit man sich plötzlich auf die populäre geographische Litteratur warf.

Selbst die allgemeinen Bestimmungen der mathematischen Geographie, die wir nach den Schuljahren wieder vergessen wie unsere Schulfreundschaften, fesselten damals durch den Reiz der Neuheit. Unter den Homannischen Karten findet sich

eine Planiglobentafel von 1746, worauf die Erdhalbkugeln eigens für den Standpunkt der Nürnberger gezeichnet sind: der Halbkreis der Erdoberfläche, wie er sich ausnimmt, wenn Nürnberg im Mittelpunkte steht, eine eigene Antipodenkarte von Nürnberg und ein hemisphaerium sphaerae obliquae pro horizonte Norimbergensi. Der Nürnberger ließ sich damals seinen Gulden nicht gereuen, um nicht blos im Wort, sondern auch im Bild zu erfahren, wo eigentlich die Leute zu finden sind, deren Fußsohlen sich genau der St. Lorenzkirche zukehren und die unter seinen eigenen Fußsohlen umherlaufen, wie die Mücken an der Stubendecke.

Solche chartographische Experimente waren unsern Vorfahren eben so neu und anziehend, wie uns das Verbrennen eines Diamants.

In dem alten „Antiquarius des Rheinstroms" (von 1740) ist noch bei jedem kleinen Neste dessen geographische Länge und Breite nach Graden und Minuten pflichtlich angegeben. Diese Bestimmungen, die schier bis zu den Dörfern hinabgehen, waren großentheils gewiß nur so auf's Ungefähr gegriffen, ein wohlfeiler gelehrter Hokuspokus. Es gehörte aber einmal zur feinen Bildung, daß ein mit der Perücke gekrönter Stadtbürger wisse, unter wie viel Graden longitudinis et latitudinis sein vaterstädtisches Rathhaus liege. Von den Gebildeten in Dachau wird es aber heutzutage wohl kein Einziger mehr an den Fingern herzählen können, wie viel Grade und Minuten Dachau von der Insel Ferro und vom Aequator entfernt ist, und von den Gebildeten in München wissen auch nicht mehr Viele die Lage ihrer Stadt auswendig zu bestimmen. Kämen unsere Urgroßväter aus dem

Grabe zurück, sie würden das für einen bedeutenden Rückschritt in der geographischen Volksbildung erklären.

Die alten holländischen Kartenzeichner überragten unsern Homann in der Feinheit und wissenschaftlichen Genauigkeit ihrer Platten, und bedeutende Kartenwerke, welche um die Mitte des Jahrhunderts in Paris und London erschienen, kamen jenen klassischen Mustern von Amsterdam sehr nahe. Selbst in Rußland that sich die Staatsindustrie der Akademie von St. Petersburg mit glänzenden chartographischen Thaten hervor, und mit den alten Karten der Berliner Akademie kann der Homannische Atlas ebensowenig um den Preis wissenschaftlicher Gediegenheit ringen. Aber er ist unvergleichlich in der naiven Universalität seines Gesammtinhaltes. Denn er verbreitete nicht nur die geographische Bildung überall hin, sondern er nahm auch die Mittel dazu höchst ungenirt überall her, wo er sie am besten fand. Da nämlich die Homannische Offizin nicht bloß Originalkarten lieferte, sondern auch holländische, französische, englische, russische und selbst italienische Blätter bis auf den Punkt nachstach, so bildet der vollständige Homannische Atlas eine Art Encyklopädie der Kartenzeichnung aller Nationen damaliger Zeit. Die Augsburger Kartenverleger waren dann flugs wieder hinter den Homannischen Blättern her und stachen die Nachstiche noch einmal nach. Oder es traf sich wohl auch umgekehrt, daß sich das Nürnberger Haus die Originalplatten aus dem rivalisirenden Augsburg zu Nutzen machte. Denn die Arbeiten von Seutter, Lotter u. A. in Augsburg konnten mit dem Homannischen Fabrikat wohl in die Schranken treten, aber sie beherrschten nicht durch ihre Masse den Markt gleich jenen.

Wir sehen uns eben hier noch einem Culturzustande gegenüber, wo der mangelhafte Schutz des litterarischen Eigenthums nicht verderblich wirkt, sondern fördernd. Je tiefer die Bildung in's Volk dringt, um so strenger muß jenes Eigenthumsrecht begränzt werden. Hätten wir zu Homanns Zeit internationale Verträge zum Schutz des Landkartenverlags besessen, so würde der deutsche Kartenstich, so plump und fehlerhaft, wie er war, noch lange stehen geblieben seyn. Währt dann aber diese Schutzlosigkeit noch fort, wenn Kunst und Handel bereits auf den eigenen Beinen steht, dann wird sie beides eben so sicher zerstören, wie sie es früher fördern half. Darum ist es ganz natürlich, daß der Begriff eines litterarischen Eigenthumsrechtes erst spät und bei hochentwickelter Cultur zur klaren Ausbildung kommt.

Geistliche Fürsten, Grafen, Herren und Städte, deren Gebiet nicht groß genug war, daß der Verleger auf eigenes Wagniß eine Karte hätte stechen mögen, setzten wohl ein gutes Stück Geld daran, auf daß eine recht große Specialkarte in Folio auch von ihrem Lande in der berühmten Nürnberger Werkstatt entworfen und dem Homann'schen Atlas einverleibt werde. Es war das eine Standes- und Ehrenausgabe. Indem der kleine Herr sein kleines Land in gleich großem Format neben den großen Ländern in dem klassischen Atlas prangen sah, hatte er eine Urkunde gestiftet seiner souveränen Herrlichkeit, die wohl im Maß, nicht aber in der Art von jener der großen Herren verschieden war.

Dadurch ist eine Masse der kleinsten Aufnahmen in die Homannische Sammlung gekommen, wie sie die ältere Chartographie wohl keiner anderen Nation aufzuweisen hat. Ja

wir finden dort Specialkarten von Ländchen und Stadtgebieten, die wir selbst heute höchstens für eine Amts- oder Gemeinderegistratur, nicht aber für die Oeffentlichkeit ausarbeiten würden. Nur der deutsche Partikularismus machte es möglich, daß sich die alte Landkartenzeichnung so in's Kleinste und Einzelste ergehen konnte. Allein er stiftete damit ein gutes Werk. Unsere Vorfahren wären gewiß nicht so leidenschaftliche Geographen geworden, hätten die Kartenzeichner nicht dem damaligen dreihundertfältigen Lokalpatriotismus so wohl gethan, indem sie jedes Reichsland, das anderthalb Mann zur Reichsarmee zu stellen hatte, so groß und stattlich mitten unter die Weltkarten setzten.

Durch ein seltsames Spiel des Zufalls fehlt in meinem Homannischen Atlas trotz der vielen Specialkarten winziger Reichsländer — eine Karte von Deutschland. Statt ihrer ist eingefügt eine französische Karte de l'empire d'Allemagne, und zwar, wie die Titelvignette sagt, entworfen zum Handgebrauch des Herzogs von Burgund (1787). Diese Karte ist in der That interessanter, als wenn selbst Tobias Mayr's damals weitberühmtes Blatt von Deutschland die Sammlung zierte. Der Pariser Zeichner hat zur Instruktion des französischen Prinzen ein Großdeutschland an den Westgränzen herausgezeichnet, wie es allerdings hätte seyn sollen, wenn man im deutschen — nicht aber im französischen — Geiste des Reiches Vollbestand gewahrt hätte. Ganz Elsaß, Lothringen und die Schweiz erscheint nämlich hier noch mit einbegriffen in der Haute-Allemagne, Holland in der Basse-Allemagne, gewiß nicht um die Macht Deutschlands, sondern vielmehr dessen Ohnmacht als eines bloßen geographischen

Begriffs zu versinnbilden. Zugleich mochte die Ausdehnung des deutschen oberrheinischen Kreises bis an die Quellen der Saone, Marne und Maas an die alte Theorie der Reichsstandschaft Ludwigs XIV. erinnern, der deutscher Reichsstand war, wenn er in unsere Angelegenheit drein reden und souveräner König von Frankreich, wenn er drein schlagen wollte.

Die populäre Karte im achtzehnten Jahrhundert sollte über das Allgemeinste belehren, sie sollte ein gezeichnetes Handbuch der Geographie seyn; aber sie vermaß sich noch nicht eines wissenschaftlich genauen Bildes der Landesoberfläche. Darum genügt ihr noch eine bloß symbolische Bergzeichnung, wo wir bereits zur bildlichen Schraffirung aufgestiegen sind; bei den Städten und Dörfern dagegen, wo wir jetzt lediglich ein symbolisches Zeichen setzen, versucht sie ihrerseits ein kleines Abbild aus der Vogelperspektive, wobei es nicht darauf ankam, wenn ein Kirchthurm etwa zwei Stunden Wegs weit in's Land hineinragte. Nach dem Muster der großen französischen Kartenwerke fügte man am Rand gern allerlei belehrende Weisheit bei. Wußte man kein besonderes Terrain in die Länder fremder Welttheile einzuzeichnen, so schrieb man eine gedrängte historische Abhandlung auf den weißen Raum der terra incognita, wie dann etwa Hoch-Asien oder Inner-Afrika zu solchen Excursen ein treffliches Papier bot. Erst allmählig schwinden diese Schulübungen aus den Kinderjahren der Chartographie — ein Fortschritt, der sich im Verlauf des Homannischen Atlasses sehr anziehend beobachten läßt.

Politisch-statistische Volkskunde konnte man aus seinen Blättern viel besser lernen als wissenschaftliche Landeskunde.

Darum ward auch die Specialkarte hier kaum noch als Reisekarte angelegt, während sie jetzt immer ausschließlicher Reisekarte wird. Die Menschen des achtzehnten Jahrhunderts kannten das beneidenswerthe Glück des modernen Fußwanderers noch nicht, nach einer in genauer Terrainschraffirung wissenschaftlich durchgearbeiteten Specialkarte ein fremdes Land sicher zu durchstreifen, ohne jemals einen Bauer um den Weg zu fragen, ja die Eingebornen zu vexiren, indem man ihnen zeigt, daß man als Fremder kraft der guten Karte oft ebensoviel und mehr von der Plastik ihres Landes weiß als sie selber, mit einem gewissen Feldherrnbewußtseyn am Morgen seine Marschdispositionen selber zu treffen und am Abend wie Cäsar quasi re bene gesta zur vorbestimmten Stunde pünktlich in's Quartier einzurücken. Der Fußwanderer gewinnt eine solche Specialkarte lieb wie seinen besten Freund; sie räth und hilft ihm in den Zweifeln des Marsches, und in den leeren Stunden einsamer Rast braucht er ihr nur recht genau in das treue Gesicht zu sehen, so belehrt sie ihn über Landes- und Volkskunde oft besser wie ein Professor und repetirt mit ihm theoretisch die praktischen Studien des Tages.

Solche Wanderkarten suchte man freilich auch in den fleißigsten Blättern des Homannischen Atlasses noch nicht; eher verlangte man Forst- und Jagdkarten. Es gibt dergleichen im Homannischen Atlas, wo kaum die Landstraßen angedeutet sind, desto genauer aber die Waldgränzen, ja wohl gar allerlei Notizen über den Wildstand. Das war zur selben Zeit, wo Johann Elias Riedinger nur Hirsche, Rehe und Wildschweine zu stechen brauchte, um der populärste deutsche Kupferstecher zu werden. Auch kam es bei einer

Specialkarte der kleinen reichsunmittelbaren Territorien weniger darauf an, daß Berge und Flüsse und derlei Nebensachen, als daß alle Galgen des Gebietes genau eingetragen waren. Denn der Galgen auf der Landkarte war das stolze Symbol der eigenen Gerichtsbarkeit, und gerade die kleinen Reichsunmittelbaren ließen sich die seltene Gelegenheit, einen überführten Sünder auf eigenem Gebiet köpfen oder henken zu lassen, am ungernsten entschlüpfen, weil sie hierbei eines der kostbarsten Attribute ihrer souveränen Würde öffentlich beurkunden konnten. Darum war es viel sicherer, in großer Herren Ländern ein Spitzbube zu seyn. Reisekarten waren überhaupt noch nicht sehr nöthig in einer Zeit, wo man sich, um als Touriſt zu reisen, am sichersten und bequemsten an einen Frachtfuhrmann anschloß. Bei gutem Wetter spazierte der Wanderer mit Muße neben dem Wagen her, und bei schlechtem kroch er in das unter demselben schaukelnde Schiff, wo jetzt allenfalls des Fuhrmanns Spitzhund sein Mittagschläfchen hält.

Wenn auch die alte Karte das Land nicht abbildete, so versinnbildete sie es wenigstens im weitesten Sinne. Darum durfte die Vignette mit den Wappen der regierenden Häuser nicht fehlen und mit den allegorischen Figuren, welche gleichsam eine bildliche Landesstatistik darstellen; dazu mit Städteansichten und Prospekten der merkwürdigsten Gebäude, die wo möglich auf einem von schwebenden und purzelnden Engeln entrollten Tuche an den Rand gezeichnet sind. Ueber diese Gruppen im Homannischen Atlas könnte man ein ganzes Kapitel schreiben; denn in ihnen spiegelt sich die damalige Auffassung von Land und Leuten. Niemals ist das Volk

allegoriſch dargeſtellt, ſondern immer nur das Regiment des Landes, in Wappen und Wappenhaltern, Kronen und Biſchofshüten, dazu dann die Induſtrie und die Landesprodukte. Das achtzehnte Jahrhundert kannte noch nicht den modernen Begriff der ſocialen Volkskunde: es faßte und zeichnete bloß die Herrſchaft und das Land als eine allegoriſche Figur, nicht die Leute. Jene dürftigen Allegorien ſind hier ein ſo getreues Bild ihrer Zeit, daß ſie uns ſtolz machen könnten auf die unſrige. Norwegen iſt z. B. im Homanniſchen Atlas allegoriſch dargeſtellt durch zwei Tritone, deren einer eine Schüſſel voll Seekrebſe darreicht, während der andere in der Linken das Muſchelhorn hält und in der Rechten einen naturgetreuen Stockfiſch. Man ſieht, unſere modernen Gedankenmaler könnten auch Studien machen im Homanniſchen Atlas. Die Lauſitz präſentirt ſich durch einen Merkur, der als Ladendiener ein Stück Tuch abmißt und ausſchneidet; Dänemark iſt durch feiſte Ochſen vertreten, Heſſen-Kaſſel durch eine Schafſchur, Italien durch einen Arion, der als Opernkaſtrat auf den Wogen trillert; die böhmiſche Induſtrie iſt nur erſt durch Faſanen und wilde Schweine angezeigt und die unteröſterreichiſche durch eine Schüſſel voll Saffran neben einem Faſſe Wein. England allein hat eine politiſche Vignette: das Bild einer Parlamentsſitzung.

Nicht wenige dieſer Vignetten ſind ſo reich componirt und ſo groß angelegt, daß ſie gut ein Drittheil der ganzen Karte einnehmen, und es ſcheint, nicht ſowohl die geographiſche Zeichnung als der allegoriſche Schmuck ſey die Hauptſache am Blatt. Dies war auch bei den auf Beſtellung gefertigten Karten der kleinen reichsgräflichen, biſchöflichen und

städtischen Gebiete sicher der Fall; denn sie sollten vielmehr zu Prunk und Schau als zu einem wissenschaftlichen Zwecke dienen. Wie die vornehmen Herren damals gerne ihr Porträt gegenseitig austauschten, so hielten sie es wohl auch mit den pomphaft aufgeputzten Porträten ihrer Territorien, und manche standesherrliche Familie besitzt heute noch ebensowohl eine Sammlung solcher Tauschkarten, wie Tauschporträte die Ahnengallerien unseres Adels erst voll und reich gemacht haben.

Für die Erkenntniß des künstlerischen Handwerks im achtzehnten Jahrhundert sind diese Vignetten nicht unwichtig. Mochte die magere Zopfzeit auch noch so arm geworden seyn an reiner und hoher Kunstübung: im phantastischen und künstlerisch individuellen Schmuck der Erzeugnisse des Handwerks bewahrte sie noch lange das reiche Erbe des üppigen Rococo. Erinnern diese prunkenden, oft von wirklichen Künstlern gezeichneten Vignetten mit einer mittelmäßigen Landkarte neben dran, nicht an jene mit so wunderbarem Fleiß und Geschmack ausgemalten Anfangsbuchstaben mittelaltriger Manuscripte, bei denen oft der erste Buchstabe mehr werth ist als das ganze nachfolgende Buch? Gerade beim künstlerischen Handwerk mag man erkennen, wie unendlich viel Mittelalter noch im Rococo und Zopfe steckt. Mag der Schnörkel sich hier zusammenringeln, den man früher lang hinauszog, mag die Fischblase zur Schnecke, der Spitzbogen zum Halbkreis und das symbolische Heiligenbild zum allegorischen Götterbild geworden seyn: die Lust so liebevoll und zugleich so phantasievoll überflüssig zu ornamentiren bleibt doch bis tief in's achtzehnte Jahrhundert, sie bleibt, solange

man im Galla den Brustharnisch zur Perücke trägt. Heutzutage haben wir ohne Vergleich bessere Kartenwerke als das Homannische; aber so reich geschmückt mit guten und schlechten, überflüssigen und doch characteristischen Bildern machen wir längst keine Karten mehr. Denn so naiv zu spielen und zu prunken wie Mittelalter, Renaissance und selbst der Zopf, haben wir ganz gründlich verlernt.

Auf den ältesten, nach holländischen Mustern gestochenen Blättern des Homannischen Atlasses ist von Australien nur erst die Westküste nebst einzelnen Punkten der Süd- und Nordspitze mit unsichern Strichen angedeutet: Gestalt und Ausdehnung des fünften Welttheils ist noch ganz unbekannt. In der reichen Inselwelt der Südsee sieht es noch wüst und leer aus. Von Neuseeland ist blos eine kleine Küstenlinie punktirt, und man weiß nicht, ob ein neuer großer Continent oder eine bloße Insel dahinter steckt. Als dagegen die letzten Homannischen Karten erschienen, konnten sie — nach englischen Forschungen und Stichen — die ganze vielgestaltige neue Welt des indischen Oceans und der Südsee als in ihren Hauptumrissen festbestimmt, in ihren zahllosen Inselgruppen wesentlich entdeckt bezeichnen. In diesem ungeheueren Fortschritt der Erdkunde, der sich in der Geschichte eines einzelnen Kartenwerkes darstellt, liegt zugleich die entsprechend riesige Umwandlung des ganzen europäischen Geistes angedeutet, die zwischen Anfang und Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts fällt.

Der größten religiösen Bewegung der neueren Zeit ist die Entdeckung des vierten Welttheiles vorangegangen; der größten politischen und socialen die Entdeckung des fünften.

Wenn sich eine neue physische Welt vor unsern Augen aufthut, dann ist es nicht möglich, daß die alte geistige im alten Geleis bliebe. Nicht die Philosophen, die in sich hineinschauen, bereiten Revolutionen vor, sondern die Männer der Weltbeobachtung die aus sich herausschauen.

Der große Haufe kümmerte sich doch wohl gar wenig um Rousseau's Phantasien vom Urzustand und den Urrechten der Menschheit. Aber an dem abenteuerlichen Gemisch von neuer Wahrheit und alter Dichtung, das ihm über die „glückseligen Inseln" im stillen Ocean erzählt wurde, spann er die eigenen naturrechtlichen Träume weiter. Während der kleine Bube im ABC-Buch Verse über Cook's Reisen buchstabirte, machte sich der Vater mit dem Gedanken vertraut, daß es noch eine wirklich neue, eine jungfräuliche Welt gebe, wo nicht blos nackte Menschen wohnen, sondern auch der nackte Mensch, wo Natur und Mensch noch herrlich seyen wie am ersten Tag, wo es keinen Staat und keine Regierung gebe, keinen Homannischen Atlas voll Kronen und Bischofsmützen, keine Steuern, Zölle, Zehnten, Frohnden, keine vornehmen und geringen Leute, keine Sklaven und Schergen. Die arkadischen Schäferspiele der höfischen Welt wurden zu einer geographischen Phantasie des Volkes. Die Bewohner der „Freundschaftsinseln" (schon bei dem bloßen Namen rann den damaligen Empfindsamen eine „Zähre der Zärtlichkeit" über die Wangen) zeichnete man in Volkskalendern, als seyen sie Kinder Apolls und der Grazien, halb nackt, halb in griechischem Gewand einhergehend, mit Rosenketten spielend, nichts sinnend und thuend als lauter liebes und gutes.

Hinter dem Eiswall des südlichen Polarmeeres aber

ſuchte ein damals noch weit verbreiteter Volksglaube das wirkliche Paradies mit ſeinem ewig blauen Himmel, den bibliſchen Wundergarten, wo der Baum der Erkenntniß noch mitten inne ſtehe, gerade ſo wie ihn Adam und Eva verlaſſen.

Wenn man nun von dem ſeligen Naturleben der Südſeeinſulaner phantaſirte, dann lag die Frage nahe: warum man denn nicht auch diesſeit des großen Waſſers ſtatt der dämoniſchen Cultur, ſtatt der gehaßten Reſte mittelalterlicher Geſellſchaftszuſtände ſolch ein Kinderleben der Gleichheit und Unſchuld zurückführen könne?

Das waren Rouſſeau'ſche Lehrſätze im Volkston. Und während man von den idealen nackten Menſchen in der neueſten Welt träumte, brach in der neuen Welt, in Amerika, der Kampf um die Menſchenrechte wirklich los. Der Homanniſche Atlas hatte nicht umſonſt Geographie gelehrt und dem Weltbürgerthum gezeigt, wie ſein Vaterhaus, die Welt, ungefähr eingerichtet iſt. Als die Amerikaner den Hafen von Boſton ſperrten und den erſten Congreß nach Philadelphia beriefen, war das für den deutſchen Philiſter nicht mehr weit hinten in der Türkei. Er hatte ſeinen Homann gekauft, er wußte recht gut wo Boſton und Philadelphia lag. Er war dort ſo gut zu Hauſe wie auf den Freundſchaftsinſeln und vielleicht noch etwas beſſer als in der Ortsgemarkung ſeiner Vaterſtadt.

Nicht blos die Gelehrten, auch das Volk war im achtzehnten Jahrhundert aus ſich herausgetreten in ſeiner geographiſchen Weltanſchauung: ſo trat es ſchließlich auch aus ſich heraus in ſeiner politiſchen. Nicht blos durch die Bücher

der Encyklopädisten, auch durch die zahllosen Reisebeschreibungen, die der große Haufe heißhungerig verschlang, wenn sie gleich großentheils zäh und trocken waren wie altes Sohlenleder, auch durch den ehrsamen Homannischen Atlas ging der Weg zur Revolution.

Die Landes- und Volkskunde ist die wichtigste Hülfsdisciplin der Staatswissenschaft; in ihrer populären Fassung ist sie aber auch zugleich der mächtigste und ausdauerndste Hebel politischer Agitation. Verwandte man diesen Hebel im achtzehnten Jahrhundert zum Niederreißen, so zeigt das neunzehnte, wie herrlich man ihn auch zum Aufbauen gebrauchen kann.

Der Abstand der spätesten Homannischen Karten der Küsten und Inseln des fünften Welttheils von der australischen Karte der Gegenwart ist bereits nicht minder groß geworden als er zwischen jenen frühesten holländischen und den letzten englischen Blättern im Homannischen Atlas selber war. Jetzt werden jene Küsten und Inseln erforscht und colonisirt, wie sie damals entdeckt wurden. Wo im Homann an den australischen Küsten nichts weiter geschrieben steht, als etwa: „hohes unfruchtbares Land," „niedriges überschwemmtes Land," „weder Wasser noch Einwohner" u. dgl., da hat jetzt eine neue wimmelnde Welt ihre Pforten geöffnet, und neue Träume spinnt das alte Europa über das Paradies mit den goldenen Bergen, welche man dort entdeckt — nicht bildliche goldene Berge, sondern von wirklichem, gediegenem gelbem Gold. Und wie eine naivere Vergangenheit bei den angeblichen unschuldvollen Urmenschen der Südsee sich neue politische Ideen holte, so gräbt die realistischere Gegenwart

neue volkswirthſchaftliche Ideen mit den auſtraliſchen Goldklumpen aus. Die Zukunft aber wird lehren, ob dieſe goldſchimmernden Lehren zuſammt den wirklichen auſtraliſchen Goldſtufen nicht das Gold der Kobolde im Mährchen ſind, das ſich alsbald in glühende Kohlen verwandelt, die das Haus, wo man ſie aufgeſammelt, in Brand ſtecken.

Studien in alten Briefstellern.

1854.

Es ist nicht allezeit gewesen wie heute, wo ein gebildeter Mann sich schämt, einen Briefsteller auf sein Bücherbrett zu stellen. Im siebzehnten Jahrhundert noch gehörte mehr Bildung dazu, einen Briefsteller zu lesen, als gegenwärtig einen zu schreiben. Dieser höchst populäre Litteraturzweig, dessen Sprößlinge zuletzt Geschwisterkinder mit den Quedlinburger Complimentirbüchern geworden sind, erscheint dermalen wie eine heruntergekommene Sippschaft aus altem, weiland gutem Hause. Selbst in der Geschichte der Buchdruckerkunst wird der Ahnherr der deutschen Briefsteller mit Ehren genannt. Wenige Jahrzehnte nach der Erfindung Guttenbergs druckte der berühmte Meister Anton Sorg in Augsburg bereits den ersten deutschen Briefsteller. Dieses Buch war also ein wahrer Vorder- und Flügelmann in der langen Front der sogenannten gemeinnützigen Bücher, die sich allmählich breit über unser ganzes litterarisches Schlachtfeld gepflanzt hat.

In diesen stolzen, gelehrten, alten Briefstellern möge man mit mir eine Weile behaglich blättern, und die gravitätischen Herren und Frauen der alten Zeit werden aus den

kleinen Pergamentbänden leibhaftig vor unsern Augen aufsteigen, die bedächtigen frommen Urväter, die noch mit einer gewissen Feierlichkeit Briefe schrieben, kein Datum darunter setzten, außer mit einem: Laus Deo, keine Wechsel ausstellten, außer mit der Schlußformel: „Gottes Schutz eingeschlossen," die einen Frachtbrief etwa mit den Worten anhuben: „Unter dem Geleit Gottes und des Fuhrmanns N. N. übersende ich beifolgend drei Tonnen Häringe," die einen Ehevertrag nicht wie ein gerichtliches, sondern wie ein kirchliches Aktenstück begannen, mit der feierlichsten Anrufung: „Im Namen der heiligen und untheilbaren Dreieinigkeit," und die in einem soliden Briefsteller gar keine Formularien zu Liebesbriefen duldeten, sondern nur zu Hochzeits- und Gevatterbriefen.

Die Briefsteller sind jetzt ein Hausbuch der Ungebildeten, früher im Gegentheil der Gebildeten: sie waren kleine Encyklopädien der Kanzleigelehrsamkeit, summarische Staatsadreßkalender, Musterbücher für die gangbarsten Formularien und Aktenstücke aus dem Gebiet der freiwilligen Gerichtsbarkeit, kaufmännische Geschäftshandbücher; ja in unsern ältesten Briefstellern sind sogar die ersten naiven Versuche zu einer gemeinfaßlichen deutschen Grammatik und Rechtschreiblehre für das große Publikum niedergelegt. Solche Bücher wurden dann auch nicht fabrikmäßig gemacht, sondern von gelehrten Leuten, namentlich von Juristen, Notarien und Kanzleibeamten mit sonderlichem Fleiß ausgearbeitet. In unsern Tagen pflegt der Autor eines Briefstellers seinen Namen verschämt zu verschweigen. Vor zweihundert Jahren dagegen durfte auch ein gelehrter Mann noch stolz darauf sein, einen

Briefsteller geschrieben zu haben. Ich besitze einen solchen, im Jahre 1663 herausgegeben von dem kaiserlichen Notar Alhard Moller, der sich hinter der Vorrede von seinen Freunden und Brüdern in lateinischen Distichen und deutschen Alexandrinern besingen läßt, für das ruhmreiche Werk, den nachfolgenden Briefsteller geschrieben zu haben. Es gemahnt das an gefeierte Sängerinnen, die nach ächtem Komödiantenbrauch ihre sämmtlichen Lorbeerkränze im Vorzimmer aufhängen. Aber unser kaiserlicher Notar geht noch weiter. Denn nachdem er die sämmtlichen Lobgedichte seiner Freunde im Vorzimmer des Buches aufgehangen, singt er selber auch noch in lateinischen Versen Ad Librum seinen eigenen Briefsteller an, und dann erst öffnet er uns die Thüre, die zunächst zu der Untersuchung über den „Begriff einer Epistel" führt.

Im siebzehnten Jahrhundert mußte ein Briefsteller mit griechischen und lateinischen Citaten fett gespickt seyn, wie ja damals auch die schlichteste Predigt solcher Ornamentik nicht entbehren durfte, und wenn sie auch vor einer Bauerngemeinde gehalten wurde. Den meisten Menschen sind überhaupt die Dinge am erbaulichsten, die sie nicht verstehen. Auch that der Handwerker damals immer wichtiger mit den Zunftgeheimnissen, je mehr Zunft und Handwerk verfiel; das lateinische Citat aber war das Zunftgeheimniß des gelehrten Handwerks.

Je unfruchtbarer die Gelehrsamkeit geworden war, um so mehr citirte und classificirte sie. Weil man die lebendige Fülle der wissenschaftlichen Gestalten nicht mehr zu fassen vermochte, suchte man von denselben möglichst sauber das

Skelett herauszuschälen. Wer ein jeglich Ding in die meisten Arten und Unterarten zerfällte, der hatte den Preis der Gelahrtheit. So soll nach den Briefstellern des siebzehnten Jahrhunderts ein einfacher, aber ächter und gerechter Brief aus zwölf Theilen bestehen, als salutatio, exordium, narratio, confirmatio, petitio etc.; der letzte „Theil" ist sigilli impressio. Diese zwölf Theile werden dann wieder dreifach gruppirt als „wesentliche," „mitfolgend-nothwendige" und „willkürlich-beliebige." Die Gliederung der Briefarten selbst aber spaltet sich vollends ins Unendliche. Am ergötzlichsten wird dieser maßlose Formalismus der Zopfzeit in einer besonderen Gattung von Briefen, die man „Grußbriefe" nannte. Dieß waren nämlich solche Briefe, die man ohne einen bestimmten Stoff des Schreibens blos wechselte um sie zu wechseln, eine Correspondenz um der Correspondenz willen. Die alten Briefsteller geben nicht nur reichlich Anleitung zu derlei Briefen, sondern sie zweigen auch hier wieder Unterarten ab, und lehren z. B. wie Einer, der auf einen Grußbrief, welcher nichts enthielt, keine Antwort bekommen hat, einen zweiten Grußbrief abfassen solle, der nun einen Inhalt gewinnt, indem er das Bedauern ausspricht, daß auf den ersten inhaltlosen Brief eine Antwort nicht erfolgt sey. Es wird dann wieder unterschieden zwischen Grußbriefen im bürgerlichen Ton und im Hofton, von denen namentlich letztere eine wahre Fundgrube sind für das Studium der grammatischen und logischen Sinnlosigkeit und des rhetorischen Ungeschmacks jener traurigen Zeit. Ich will zur Probe einen solchen Grußbrief mittheilen, und zwar den kleinsten, den ich finde und der „zufolge jetzt üblichem Hof-stylo eingerichtet" und

ganz besonders kurz und dumm ist: „Großgeneigt-sehr-werther Herr! Alldieweilen eine herztreugemeinte Freundschaft erfordert, einen liebwerthen Herrn dann und wann schriftlich heimzusuchen, so habe zu Bezeugung dienstschuldigster Aufwärtigkeit mich kraft dieses verschreiben wollen, daß meines Herrn Gebieten mein Erbieten seyn und verbleiben solle, inmaßen ich lebenslangwierig verbleibe — meines Herrn treu- und dienstwilliger Knecht N. N.“

Solche Grußbriefe schreiben wir nun zwar nicht mehr, aber wir machen noch eben so inhaltlose Grußbesuche „zufolge jetzt üblichem Hof-stylo,“ und haben darum kein sonderliches Recht, uns über die Briefschreiberei der Vorfahren lustig zu machen.

Einen Hauptbestandtheil der alten Briefsteller bildet das sogenannte „Titularbuch.“ Im späteren Mittelalter noch hatten die Titel und Höflichkeitsprädikate auf einer natürlichen und principiellen Grundlage geruht, als Zeichen des Berufes und Standes; im siebzehnten Jahrhundert dagegen waren sie bloß Zeichen eines bald wirklichen, bald nur angeschmeichelten Ranges geworden; und eben dadurch ein willkürliches Formelwesen. Dennoch sprach man gerade in dieser Zeit, wo der Titel seine sociale Währung und eben damit seinen vernünftigen Sinn verloren hatte, von einer „Titelwissenschaft,“ und ein damaliger Autor classificirte dieselbe sofort als die „vornehmste unter den Wissenschaften zweiten Ranges.“ Wo man aber einer eigenen „Titelwissenschaft“ bedarf, da müssen die natürlichen Gliederungen der Gesellschaft bereits zerstört seyn; denn in einer gesunden und lebenskräftig gegliederten bürgerlichen Gesellschaft muß alles,

was über den Titel wissenschaftliches zu sagen wäre, in der Lehre von Stand und Beruf zu suchen seyn. Je mehr sich daher in der neueren Zeit eine neue und bessere sociale Gliederung zu entwickeln beginnt, um so lächerlicher ist auch der bloße Gedanke an eine „Titelwissenschaft" geworden. Was Jeder ist das soll er auch heißen: dieß muß die Summe aller Titelwissenschaft werden.

„Wohlgeboren" war im Mittelalter ein Prädicat des Adels gewesen; gleichbedeutend mit freigeboren war es mehr als eine Höflichkeitsphrase, es hatte einen socialen und staatsrechtlichen Sinn. Als man später „Hochwohlgeboren" daraus machte, weil der inzwischen social emancipirte Bürgerstand sich mit gutem Grund nun gleichfalls wohlgeboren nannte, war ein in seiner sprachlichen Zusammensetzung sinnloser Rangtitel aus dem alten Standesprädicat geworden. Im achtzehnten Jahrhundert trieb man nun gar mit Hülfe der „Titelwissenschaft" die logische Confusion so weit, daß man das ursprünglich dem „Wohlgeboren" gleichbedeutende „Edelgeboren" den ganz geringen Bürgern und Proletariern zuwies, die nicht vornehm genug erschienen, daß man sie noch wohlgeboren hätte nennen mögen!

Noch im vierzehnten Jahrhundert hatten Grafen und Fürsten die Worte „Ehrsam" oder „Ehrbar" als vornehme Standestitel geführt. Schon nach zweihundert Jahren war derselbe zum untersten Rangtitel, zum Titel der Bauern herabgesunken, der sich z. B. in Altbayern bis auf diesen Tag erhalten hat, indem die Bauern ihren Verstorbenen auf den Grabkreuzen das Prädikat „Ehrsam" oder „Ehrengeachtet" beizulegen pflegen. Unter diesem „Ehrsam" war

aber ursprünglich keineswegs die sittliche Achtbarkeit gemeint, sondern es galt dem adeligen, zu ritterlichen Ehren geborenen Mann. In diesem Sinne finde ich in einem Briefsteller des siebzehnten Jahrhunderts die ganz treffende Bemerkung: daß der Bauer, indem man ihn „ehrbar" nenne, nunmehr „zu einem unschuldigen Edelmann gemacht worden sey."

Wie die gesellschaftlichen Neubildungen, welche aus der zertrümmerten Welt des Mittelalters aufwuchsen, durch viele Menschenalter noch schwankend und wandelnd waren, so ging es auch mit der an dieselben sich anrankenden Schmarotzerpflanze des Titelwesens. Selbst nach dem dreißigjährigen Krieg noch klagte man, daß in den letztverflossenen Zeiten fast je alle zwanzig Jahre neue Titel aufgekommen seyen. Erst gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts festigten sich die neuen Rangtitel und blieben im wesentlichen bis zur französischen Revolution. Die meisten altadeligen Häuser waren binnen kurzer Frist zum Reichsfreiherrn- und Reichsgrafentitel gekommen, Grafen waren Fürsten geworden; der „Jungherr" war zum Prinzen avancirt und alle Söhne des Adels zu Junkern; jeder Edelmann hieß nun „gestreng," während vordem nur gestreng geheißen, wer auch wirklich gestreng seyn, d. h. in eigener Gerichtsherrlichkeit seinen eigenen Galgen aufpflanzen konnte.

Dieses große Avancement im Titel ging hinauf bis zum Kaiser; denn erst durch den Vorgang Karls V. ward es allgemein, Kaiser und Könige, die sich bis dahin meist mit „Hoheit" und „Gnaden" begnügt hatten, „Majestäten" zu nennen. Natürlich. Die großen Münzen waren im Curs

gefallen; nun mußte man neue prägen, um hohe Werthe auszudrücken. Es ist aber äußerst komisch, daß nun Alle wähnten, vornehmer geworden zu seyn, in der That aber waren sie Alle im alten Range verblieben; denn der Rang des Einzelnen ist ja immer nur etwas Relatives, er mißt sich an dem Range der Anderen, und wenn Alle gleichmäßig vorrücken, so bleibt Jeder in der Kette des Ganzen doch eigentlich wieder auf demselben Fleck. Keine Periode ist so reich an komischen Selbsttäuschungen wie die Uebergangsjahrhunderte vom Mittelalter zur modernen Zeit. Es beruht darin eine der reichsten Quellen jener Selbstironie von Rococo und Zopf, wie sie so viele humoristische Dichter und Maler geahnt haben, indem sie ihren Stoff mit Vorliebe aus den Tagen der Puderköpfe nehmen. Ein alter Briefsteller kann uns die Ahnung dieser Selbstironie zum klaren Bewußtseyn erheben.

Zu früh hatte man schon im siebzehnten Jahrhundert das baldige Ende des Titelwesens prophezeit, und vergeblich die Geißel der Satyre über demselben geschwungen. Zu früh hatte man selbst in den radicalen Tagen der französischen Revolution gejubelt. Jeglicher spottet über die Titelnarren und doch trägt Jeder auch heute noch immer ein ganz gehöriges Stück von dieser Narrheit in sich.

Im siebzehnten Jahrhundert war man systematischer, haarspaltender mit den Titeln verfahren, die Subtilität, mit welcher man sie nach Arten und Unterarten abstufte, erreichte ihren Gipfel. Dagegen nahm man in der folgenden Zeit den Mund noch weit voller mit großtönenden Prädicaten; was quantitativ vereinfacht worden war, wurde qualitativ mit

Zinsen wieder eingebracht. Rococozeit und Zopfzeit verwechselten hier ihre Rollen. Denn die erstere hatte ihre Freude am Classificiren der Titel, die letztere an deren willkürlich phantastischer Verschnörkelung. Im siebzehnten Jahrhundert z. B. hütete man sich sehr, einem Doctor der Philosophie oder Medicin denselben Titel zu geben, wie einem Doctor der Rechte. Dieser war Wohledelgeboren, die andern dagegen nur Edelgeboren. Es deutet das zurück auf den alten höhern Rang der Juristen, die schon im fünfzehnten Jahrhundert das Vorrecht erhielten, Wappen und Siegel zu führen, welches sonst nur dem erblichen Adel zugestanden hatte. Selbst bei den Studenten war ein Unterschied zwischen angehenden und älteren im Titel gesetzt. Ein Fuchs wurde bloß „Ehrenvester und Gelehrter" angeredet, ein altes Haus dagegen „Ehrenvester, Vorachtbarer und Wohlgelehrter." Ganz titellos waren nur die Juden. „Als Christi Erz- und Herzfeinde" sollte man sie — wunderlich genug — höchstens „mein Freund" anreden. Das Prädikat des höchsten Vertrauens galt für ein halbes Schimpfwort, lediglich weil es kein Titel war. Den Bauersmann redete man mit hoffärtiger Herablassung schon etwas klangreicher als „ehrbarer, lieber und guter Freund" an.

Solche subtile Unterschiede schwanden allmählich im folgenden Jahrhundert, die Titel wurden aber im allgemeinen noch weit vollwichtiger. Im siebzehnten Jahrhundert war der Dorfpfarrer noch „Ehrwürden", im achtzehnten ward er „Hochehrwürden"; der hochwohlgeborene Graf ward hochgeboren, der hochgeborene Erlaucht. Ja unsere Zeit, die sich so bequem lustig macht über das Titel- und Ceremonienwesen

der alten Zeit, hat hier in vielen Stücken erst recht den Gipfel der Devotion und Schmeichelei erstiegen. Der Briefsteller des siebzehnten Jahrhunderts schreibt noch vor, daß man in Sendschreiben an Kaiser und Könige „zur Bezeugung unterthäniger Demuth und demüthiger Unterthänigkeit" zwei Daumen breit Raum lasse zwischen der Anrede und dem Anfang des Briefs, bei hohen Staatsbeamten nur anderthalb Finger breit. Heutzutage würde sich aber ein hoher Staatsbeamter sehr beleidigt fühlen, wenn man ihm keinen größern Respectsraum als den weiland kaiserlichen von nur zwei Daumen Breite gönnte. -

Vor mehr als fünfzig Jahren schrieb Herder: „Im geselligen Umgange sogar ist Jemanden bei seinem Namen zu nennen Schimpf; Titel und Würden bei Männern und Weibern dürfen allein genannt werden; dem Ohr wie dem Auge wollen wir nur in der Livrei erscheinen. Wie leicht haben sich andere Nationen dies alte Joch gemacht oder es gar abgeworfen: der Deutsche trägt's geduldig." Er trägt es auch heute noch. Ja nicht nur von Andern bei unserm bloßen ehrlichen Namen titellos angeredet zu werden, dünkt uns eine halbe Beleidigung: wir schämen uns sogar unsern eigenen Namen ohne Titel selber auszusprechen; es wird uns dabei zu Muthe, als ob wir uns nackt sähen, und wenn wir uns bei dem besten Freunde melden lassen, so halten wir angesichts des meldenden Hausknechtes verschämt das Feigenblatt des Titels vor.

Doch zurück zu meinen alten Briefstellern.

In der Zeit da sich Deutschland politisch, social und litterarisch am tiefsten unter französischem Einfluß beugte,

blühten in Frankreich — wie in Italien und England — classische Muster eines feinen, wohlgeglätteten Briefstyls. Allein bei allem Hang zur Ausländerei ahmte man das Ausland nur in diesem lobenswerthen Punkte nicht nach. Unsere Philologen schrieben damals die zierlichsten lateinischen Briefe, aber deutsche Briefe konnten die Deutschen des siebzehnten Jahrhunderts durchaus nicht schreiben. Man ist wohl in keinem andern Litteraturzweig zu selbiger Zeit plümper und unbehülflicher gewesen. Die Schnörkel der Etikette umstrickten und erstickten als wucherndes Schlingkraut jeden Versuch eines gesunden und einfachen Briefstyls. Es ist sehr bedeutsam, daß wir während der ganzen Rococozeit keinen ordentlichen Brief schreiben lernten. Die Deutschen fanden sich am schwersten in die damaligen neuen Formen des gesellschaftlichen und geselligen Lebens, und sind später am leichtesten wieder herausgekommen. Die deutschen Familienbriefe aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. sind ein oft wahrhaft rührendes Zeugniß dafür wie hart es uns ankam, den französischen Ton in das Heiligthum des bürgerlichen Hauses aufzunehmen. Trotz allen Modephrasen spricht aus ihnen der Geist des patriarchalischen Hausregiments. Mann und Frau behandelten sich in ihren Briefen noch mit einer altväterisch treuherzigen Etikette, gleich als sey ihre eheliche Stellung mit einer öffentlichen Würde umgeben. In jenen Tagen, wo die eheliche Treue ziemlich rar zu werden begann, war es wenigstens in den deutschen Briefen noch der Brauch, daß der Mann ein Schreiben an seine „hochgeliebte Hausehre“ mit den Worten begann: „Eheliche Lieb und Treu zuvor.“ Die Frau redete ihren Mann noch an als ihren „vielwerthen

Eheherrn," und die Kinder wagten es nicht, im brieflichen Verkehr ihre Eltern anders als „Herr Vater" und „Frau Mutter" zu nennen. Es waren das Ueberlieferungen einer früheren Zeit, die bis tief ins achtzehnte Jahrhundert hinein ragen. Die Welt der Familie blieb in Deutschland noch lange die alte, als die sociale Welt schon längst eine neue geworden war. Dem feierlichen Ton im Familienverkehr suchte man dann andererseits wieder durch die übertriebensten Zärtlichkeitsworte eine herzlichere Farbe zu geben. Die Meisten würden sich heutzutage schämen, ihre Braut mit so süßen Liebesausdrücken zu überhäufen, wie sie vor zweihundert Jahren der würdevolle Eheherr gleichsam officiell an seine Frau schreiben mußte. Welch wunderliche Mischung von Förmlichkeit und verrücktem Schwulst kam aber dann erst in dem damaligen Briefe eines Bräutigams an die Braut zu Tage, der — laut dem Briefsteller — etwa die Anrede führte: „Hochedelgeborene, großehrenreiche Jungfrau, schönste und hochtugendseligste Nymphe." — (Man sieht übrigens, diese Anrede hat kein Ausrufezeichen, ist also doch wieder in einem etwas trockeneren Tone gedacht, als wir es jetzt bei Briefüberschriften zu halten pflegen. Das geschriebene Pathos der vielen, wohl gar doppelten und dreifachen, Frage- und Ausrufezeichen ist ein Erbtheil aus dem litterarisch so aufgeregten achtzehnten, nicht aus dem trocken schwülstigen siebzehnten Jahrhundert.)

Nur die Männer der kosmopolitischen, social ausgleichenden Geldmacht, die Kaufleute, wagten es mitten in der Perücken- und Zopfzeit, sich aller müßigen Titel und Prädicate in ihren Geschäftsbriefen zu enthalten. Sie copirten

zuerſt den italieniſchen, dann den holländiſchen und engliſchen Briefſteller mit wahrhaft barbariſcher Treue. So zeichnete ſich der Brief des deutſchen Kaufmanns ſehr frühe ſchon durch jene gedrungene Kürze aus, die häufig durch Fremdwörter und allerlei techniſche Barbarismen erkauft werden muß, und iſt ſich während der letzten drei Jahrhunderte merkwürdig gleich geblieben. Selbſt mancherlei willkürliche Formeln ſind hier ſehr alten Urſprungs. Es galt z. B. ſchon vor 250 Jahren die heute noch nicht ganz erloſchene Regel, daß man in kaufmänniſchen Briefen das Datum an den Anfang, in Höflichkeitsbriefen aber an den Schluß des Schreibens ſetzen ſolle. Auch die Unſitte, deutſche und in Deutſchland laufende Briefe aus Renommage mit franzöſiſchen Adreſſen zu verſehen, wird ſchon vor zweihundert Jahren gerügt. Doch ſoll ſie damals vorzugsweiſe bei Kaufleuten und Gelehrten im Schwange geweſen ſeyn, während ſie heutzutage in der Regel nur noch von Frauenzimmern geübt zu werden pflegt.

Der nach dem dreißigjährigen Krieg erwachte Eifer für Sprachreinigung klingt ſelbſt in den damaligen Briefſtellern durch. In ſolchen Werken des litterariſchen Handwerks zeigen ſich aber die Tendenzen der Zeit in der Regel weit mehr in ihrer ganzen Naivetät, d. h. auch in ihrer ganzen Schwäche, als in den höheren Erzeugniſſen der ſchriftſtelleriſchen Kunſt. Ein durchaus puriſtiſcher Briefſteller, welcher mir vorliegt, enthüllt gerade den ſteifen ſchulmeiſterlichen Zopf der damaligen Sprachreiniger anſchaulicher, als es ſämmtliche Acten von Zeſen's „deutſchgeſinnter Genoſſenſchaft“ zuwege bringen konnten. Während der Geiſt der Sprache ſo undeutſch wie nur möglich iſt, wird fortwährend über den Glanz der „Haupt-

und Heldenſprache des auf dieſem großen Fußſchemel Gottes wallenden Japhetiſchen Geſchlechtes der hochedlen Deutſchen" declamirt. Selbſt die directe Fehde wider die Gegner der deutſchgeſinnten Genoſſenſchaft, die höchſt zierlich bezeichnet werden als „ihr ſelbſtes Herz abnagende Schlangenköpfe," ſpielt ſich bis in den Briefſteller hinab. Gegenüber dieſem gereinigten Deutſch kommt es einem freilich vor als ob die mit Fremdwörtern ganz durchſpickte, aber doch bündige und verſtändliche Sprache der kaufmänniſchen Briefmuſter erſt das eigentliche reine Deutſch ſey. Man ſieht ein, wie nothwendig die Verwälſchung der deutſchen Sprache war, damit ſie aus dieſem Schlammbad nicht bloß rein, ſondern auch gekräftigt wieder hervorgehe. So mußte die deutſche Muſik des achtzehnten Jahrhunderts ihren Durchgang durch die italieniſche nehmen, auf daß ſie nicht vor der Zeit ſteif und verknöchert würde im contrapunktiſchen Scholaſticismus.

Beim Anblick der ſchwindelerregend unerſchöpflichen modernen Bücherproduction mag uns wohl der Gedanke beſchleichen, als ſey das doch noch eine idylliſche, eine wahrhaft arkadiſche Zeit geweſen, wo ein Briefſteller noch eine Encyklopädie von einem halben Dutzend Wiſſenſchaften war, wo Marpergers „allzeit fertiger Handelscorreſpondent" im Vorbeigehen die ganze Nationalökonomie, Finanz- und Handelswiſſenſchaft als Zugabe zu den Briefformularien tractirte, wo man den König David noch als älteſten Claſſiker des Briefſtyls hinſtellte, weil er den Uriasbrief geſchrieben, und dann eine Geſchichte der Epiſtolographie von David bis auf die Gegenwart noch auf zwei bis drei Octavſeiten abzuhandeln pflegte. Die gemeinnützige Litteratur der Haus- und Handbücher, die jetzt eine

ſo ungeheure Ausdehnung gewonnen hat, war zu unſerer Urgroßväter Zeiten in drei bis vier Bücher keimartig zuſammengedrängt. Aus dem Kalender brachen die Localzeitungen hervor zuſammt dem Heer der tagesgeſchichtlichen Flugſchriften; aus dem Briefſteller ſtiegen Geſchäftshandbücher aller Art auf, Staatskalender und genealogiſche Taſchenbücher, Sprachlehren und Encyklopädien, und nur als Hefe blieb der moderne Briefſteller zurück. Wo jetzt der Mann des gebildeten Mittelſtandes eine bändereiche „Weltgeſchichte für's deutſche Volk“ in ſeiner Hausbibliothek aufſtellt, da begnügte ſich der Urahn mit der einzigen Acerra philologica, dem merkwürdigen Schatzkäſtlein „nützlicher, luſtiger und denkwürdiger Hiſtorien,“ welches noch in Goethe's Jugenderinnerungen eine Rolle ſpielt, und faſt durch ein Jahrhundert als eines der geleſenſten Hausbücher vorgehalten hat. Wo gegenwärtig hundert gemeinnützige Schriften erſcheinen, da erſchien vordem kaum eine, ward aber bei gutem Glück hundert Jahre gangbar, während von jenen hundert Büchern ein Theil nur wenige Jahre geht, die andere Hälfte aber überhaupt niemals gehen lernt. Trotz dem ſchützenden Privilegium kaiſerlicher Majeſtät griffen auch die Nachdrucker fleißig zu bei den alten Hausbüchern. Der mangelnde Rechtsſchutz förderte die Concentrirung dieſer Litteratur. Schon Luther mußte wider den Nachdruck ſeiner Schriften eifern. Der Verleger der Acerra philologica ſtellt den Teufel als Executor der gerechten Strafe des Nachdrucks unmittelbar hinter das kaiſerliche Privilegium, gleichſam als einen Succurs für die in der Execution ſäumigen Juriſten, indem er die Viſion Philanders von Sittewald ausheb't, der in der Hölle einem Buchdrucker begegnet, welchem ein

nachgedrucktes Buch feuerglühend im Halſe ſteckt, daran er fort und fort in alle Ewigkeit würgen muß, und kann es niemals hinunterſchlucken.

Als die Hausbücher noch ſo compact waren, daß der Briefſteller allein eine ganze Encyklopädie von allerlei Wiſſenſchaften darbot, waren auch die Perſönlichkeiten compacter als gegenwärtig. Sie lebten ſich ein in ihre wenigen, oft ſehr naiven und rohen Bücher, behielten dabei aber auch Sammlung, ſich in ſich ſelber einzuleben. So hängt ein Stück des eigentlichen Seelenlebens vergangener Geſchlechter an jenen für ſich vielleicht ganz bedeutungsloſen alten Scharteken, und nicht ohne Rührung, ja nicht ohne Ehrfurcht kann man manche dieſer Noth- und Hülfsbücher betrachten, aus denen unſere Vorfahren manchmal durch hundert Jahre ſich den beſcheidenen Schatz ihrer Kenntniſſe ſammelten, um ſich dann im Vertrauen auf Gott und ihren Mutterwitz im praktiſchen Leben oft weiter zu bringen, wie wir mit unſerer bändereichen Gelehrſamkeit.

Volkskalender im achtzehnten Jahrhundert.

1852.

Volkslitteratur iſt heutigen Tages eine vornehme Liebhaberei geworden, und der Kalendermacher iſt nicht mehr ſprüchwörtlich der letzte unter den Bücherſchreibern; litterariſche Ariſtokraten ſchreiben Kalender, und Volksbildungsvereine von reichen Leuten geben Kalender für die Armen heraus. Vor hundert Jahren war es anders, und unſere heutigen Kalender dürfen nicht ahnenſtolz ſeyn auf ihre löſchpapierenen Vorfahren. Dafür ſind aber die letzteren doch wenigſtens in ihrer Wirkſamkeit wahre Volkskalender geweſen und getreue Spiegel der damaligen Volksbildung und Volksſitte. Die meiſten der heutigen Volkskalender zeigen, was die gebildete Welt aus dem Volk machen möchte, die alten, was das Volk damals wirklich war.

Das deutſche Volkskalenderweſen des achtzehnten Jahrhunderts theilt ſich, entſprechend dem letzten Satze, in zwei Perioden. Die erſte reicht beiläufig bis zu den achtziger Jahren. Bis dahin war der Kalender in der Regel ein hiſtoriſches Volksbuch, welches in ſeinen Monatstafeln die Geſchicke des künftigen Jahres prophezeite, in dem gegenüber-

ſtehenden fortlaufenden Texte aber einen Geſchichtsabriß des vorigen Jahres gab. Auf dem Standpunkte der bildungsloſen Maſſe ſelber ſtehend, befriedigte alſo der Kalender weſentlich deren Aberglauben und Neugierde. Mit den achtziger Jahren aber bringt die Tendenz der Aufklärung und Volksbelehrung einen merklichen Umſchwung in dieſe Kalenderlitteratur. Statt der zeitgeſchichtlichen Berichte ſind jetzt die Blätter mit moraliſchen Anekdoten und nützlichen Belehrungen, ſtatt der aſtronomiſchen Zeichen und Verſe, ſtatt der Wetterregeln und „Erwählungen“ mit altklugen, gemachten Sittenſprüchen erfüllt; und während die Tafel des Aderlaßmännleins bis dahin den Kalender beſchloß, beſchließt ihn nun das große Einmaleins und die Zinstabelle. Der Kalendermacher hatte vordem mitten im Volk geſtanden als ein Herold ſeines Aberglaubens, als ſein Prophet, als ſein Hof- und Leibhiſtoriograph. Jetzt tritt er vor und über das Volk und wird ſein geſtempelter und privilegirter litterariſcher Schulmeiſter. Früher hatten wir darum nur Eine Art des Volkskalenders, entſprechend der in den großen Zügen gleichartigen Phyſiognomie der bildungsloſen Maſſe; jetzt haben wir deren unzählige, denn jeder Litterat will nach ſeiner Individualität dieſe Maſſe bilden.

Die volksbildenden Kalender, wie ſie gegen Ende des vorigen Jahrhunderts aufkamen, ſchufen allmählich einen Ablagerungsplatz für einen ungeheuren Lehr- und Agitationsapparat, den wir jetzt kaum mehr an den Mann zu bringen wüßten; wenn uns plötzlich die Kalender ausgingen. Aber erſt als man die Bedeutung der in jeder Volksgruppe ruhenden politiſchen und ſocialen Macht zu ahnen begann, konnte

man es der Mühe werth halten, durch Kalender auf sonst litterarisch unzugängliche Kreise zu wirken. Was lag der ächten Rococo- und Zopfzeit daran, ob dem gemeinen Mann auch noch außerhalb der Kirche und Schule Bildungsstoffe zugeführt würden! er war ja nur eine ruhende Potenz, die man darum getrost auf sich beruhen und für sich selber sorgen ließ. Die gänzliche Umgestaltung der Volkskalender seit länger als einem halben Jahrhundert ist ein Siegeszeichen der socialen Politik. Wir haben jetzt Volkskalender der politischen Parteien, mehr noch der kirchlichen; die Regierungen lassen Kalender schreiben, weil sie wissen, daß sie mit ihren officiellen Zeitungen niemals bis zu den Bauern durchdringen können, und die Opposition säumt dann auch nicht, ihrerseits mit Kalendern ins Feld zu rücken. Rationalistische und orthodoxe Kalender werben um Land und Leute; protestantische Traktatengesellschaften lassen aus ihren Traktätchen Volkskalender zusammenstellen, und katholische Kleriker streiten in Kalendern „für Zeit und Ewigkeit" mit dem Eifer und der Derbheit mittelalterlicher Predigermönche für ihren Kirchenglauben. Man schreibt Bauernkalender, die niemals ein Bauer liest, um Dorfgeschichten zu ediren, und illustrirte Kalender, welche Pfennigmagazin und Conversationslexikon zugleich ersetzen sollen; dazu landwirthschaftliche Kalender, statistische Geschäftskalender, Jugendkalender und Gott weiß was sonst noch. Die Geschichte aller dieser Kalender bildet eine wesentliche Ergänzung zur Geschichte der Journalistik.

Ich bin so glücklich, in mehreren starken Quartbänden eine Sammlung der verschiedenartigsten, in Nürnberg, Frankfurt, Straßburg, Berlin und Wien erschienenen Volkskalender

zu besitzen, die irgend ein Kuriosităten-liebhaber, vermuthlich in den neunziger Jahren, aus fast allen Jahrzehnten seines Jahrhunderts zusammengetragen hat. Da mein Sammler auch die schlechteste Scharteke nicht verwarf, so bot sich mir hier ein Material, wie man es wohl schwerlich auf einer Bibliothek oder bei einem Antiquar wiederfinden wird, und indem ich seit meinen Jugendjahren mich häufig an der Betrachtung der barbarischen Holzschnitte und der Lectüre des wunderlichen Textes ergötzte und später noch vergleichende Studien anderswoher hinzuzufügen suchte, ward es mir in diesem wenig betretenen Gränzwinkel der Litteratur fast so heimisch, wie es Einem bei öfterem Fußwandern selbst in einer Wüstenei werden kann.

Die alten Kalendermacher waren unstreitig meist die Hefe der damaligen schreibenden Welt, und das will viel sagen; sie waren aber doch so einflußreich wie unsere besten heutigen Volksschriftsteller. Noch in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts war der Kalendermacher eine geheimnißvolle, magische Person, ein halber Hexenmeister. Ja man kann sagen, diese Leute, die in ihrer Mehrheit eine Körperschaft von miserablem litterarischem Gesindel bildeten, sind die letzten „Seher" des deutschen Volkes gewesen. Darum sagt der Bauer heute noch, wenn Einer träumend und sinnend dreinschaut, man meint „er mache Kalender."

Als der poesiereiche uralte Volksaberglaube von der nüchternen gebildeten Welt des achtzehnten Jahrhunderts nicht mehr recht verdaut wurde, und in dem gelehrten Bücherwesen nirgends mehr eine Freistatt fand, da verbarg er sich zu allerletzt noch in den grauen Löschpapierblättern der Volkskalender.

Aus demſelben Grund, aus welchem weiſe Frauen zu Arioviſt's Zeit den Germanen geboten, daß ſie nicht vor Neumond die Schlacht beginnen ſollten, gebot vor hundert Jahren Magiſter Gaup, der Kalenderſchreiber, den deutſchen Bauern, daß ſie vor Neumond beileibe nicht purgiren und arzneien möchten. Denn das wachſende Licht bringt Fülle und Geſundheit, das abnehmende Zerſtörung und Untergang. In den alten Kalendern, die ein ganzes Syſtem ſolcher „Erwählungen" durchführen, werden die poſitiven Geſchäfte (wie Säen, Pflanzen u. dgl.) überhaupt in die Zeit des wachſenden, die negativen (wie Holzfällen, Haarſchneiden u. dgl.) in die des abnehmenden Mondes verlegt.

Da fühlte ſich der Kalendermacher ſeinem Publikum gegenüber als ein Ausleger der geheimen kleinen Naturkräfte und der großen Weltgeſetze. Und wie der altgermaniſche Seher der öffentlichen Würde des Prieſters oder der privaten des Hausvaters nicht entbehren durfte, ſo ſetzte der Kalenderſchreiber vor hundert und mehr Jahren nicht leicht ſeinen Namen auf das Titelblatt, ohne die Beifügung hochtönender wiſſenſchaftlicher Prädicate. Wer ſich die öffentliche Würde eines Artium liberalium Magister nicht zuſchreiben konnte, der ſchuf ſich ganz eigens eine private, die ſeinen Einblick in „alles Wirkens Kraft und Saamen" anzeigte, als z. B.: Marcus Freund, Miraculorum Dei amator, oder Chriſtoph Adelsheim, Art. Mathem. cultor strenuus. Oder verſchmähte es Einer, dem gemeinen Mann lateiniſchen Sand in die Augen zu ſtreuen, dann ſchrieb er ſich mindeſtens in ehrlichem Deutſch etwa wie Jakob Holderbuſch: „der göttlichen Wahrheit Liebhaber."

In dieſer ſelben Zeit, wo die Geſellſchaft von oben herab immer aufgeklärter und nüchterner wurde, mußten die Männer der geiſtlichen Berufe dem Volke gegenüber noch immer die Maske des Magus vorhalten um ihren Credit zu behaupten. So thaten es die Pfarrer und Aerzte, warum nicht auch die Kalendermacher? Die Charlatanerie war als eine Nothwendigkeit in der Sitte anerkannt, ſo lange man Perücken und Zöpfe trug, darum iſt es ganz in der Ordnung, daß auch die Zöpfe der heutigen Welt noch ſo große Stücke auf allerlei gelehrten und amtlichen Hokuspokus halten.

Es gehörten aber auch für einen zunftgerechten Kalendermacher in der That ganz abſonderliche Kenntniſſe dazu — freilich theilte er ſie mit manchem Schäfer und Scharfrichter — um die letzten Reminiscenzen von Aſtrologie, Wahrſagerei und Zeichendeuterei, deren Verſtändniß in dieſem Zeitalter nur noch ſchwach fortdämmerte, mit gehöriger Sicherheit anzuwenden. Das bunte Gemiſch von Syſtem und Willkür, von alter myſtiſcher Ueberlieferung und neuer rationaliſtiſcher Kritik macht die Kalender des achtzehnten Jahrhunderts als Urkundenbücher des abſterbenden Volksaberglaubens beſonders intereſſant. So iſt z. B. in den Tabellen, welche angeben, was aus der Farbe des beim Aderlaß abgezapften Blutes zu prophezeien ſey, der alte Aberglaube mit wirklichen phyſiologiſchen Beobachtungen und Folgerungen aufs ſeltſamſte verwebt, und die diätetiſchen Regeln bekunden die inſtinktive Weisheit des mediciniſchen Volksglaubens, der eben ſo oft durch ſeine klare Erkenntniß den Naturforſcher überraſcht wie durch das Helldunkel ſeiner uralten Symbolik den Germaniſten. Bei dem ſogenannten „Aderlaßmännlein,“ nämlich

bei der Tabelle über die Tage, wann es gut oder ſchlecht zur Ader zu laſſen ſey, iſt namentlich die altheidniſche ſymboliſche und aſtrologiſche „Erwählung“ noch in ihrer vollen Reinheit beibehalten. Die Aderlaßtafel regelt ſich nach dem Mondwechſel, und jeder der dreißig Tage des Mondlaufs hat ſeine ſtehende Bedeutung, die aber für alle Jahreszeiten und Monate die gleiche iſt. Wer z. B. am ſiebenten Tage nach dem Neumond zur Ader läßt, bekommt Augenſchmerzen, wer am vierten, ſtirbt eines jähen Todes, wer am 25. der wird klüger und verſtändiger. Dieſe Aderlaßtafel hat merkwürdig lange ihren Platz behauptet; ſie iſt in vielen Kalendern ſogar ins neunzehnte Jahrhundert herübergeführt worden. Bei den lehrſamen rationaliſtiſchen Kalendern aus den erſten Jahrzehnten der Aufklärungsperiode macht es einen äußerſt komiſchen Eindruck, die eifrigſten Predigten wider den Aberglauben im Texte zu leſen, während gegenüber bei den einzelnen Monatstagen noch der ganze Hokuspokus der ſchwarzen und rothen Erwählungs- und Vordeutungszeichen abgedruckt iſt, und auf dem Titelblatt noch die aſtrologiſche Erklärung der Conſtellationen, und auf dem Schlußblatt die Aderlaßtafel prangt. Es erinnert dieß an die bekannte Geſchichte von dem Schiff, welches in der Paſſagierkajüte engliſche Miſſionäre und im Güterraum Götzenbilder engliſchen Fabrikates nach Indien führte. So ließ man auch noch lange das Aushängeſchild der Prophezeiung auf den Kalendertiteln fortbeſtehen, während inwendig höchſtens noch das Wetter prophezeit wurde, und der „Aſtrologiſche Sibyllen- und Weiſſagungskalender“ bringt zur Zeit der franzöſiſchen Revolution nur noch Orakelſprüche, wozu es der auf dem Titel prangenden Bilder der

vier Sibyllen nicht bedurft hätte, wie etwa auf den blutgetränkten September 1793: „Wie lacht der Ueberfluß und welchen reichen Segen, will nicht Pomona itzt vor unsre Füße legen!“

Die durchgängige Fortführung der Aderlaßtafel in der Spätzeit des achtzehnten Jahrhunderts ist übrigens auch um deßwillen beachtenswerth, weil sie eigentlich auf Lebensgewohnheiten berechnet ist, die damals im allgemeinen kaum mehr existirten. Im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert war es ein weitverbreiteter Brauch, selbst bei dem gemeinen Mann, durch häufiges periodisches Blutabzapfen bei gesundem Leibe, durch Abführungen und Schwitzbäder sich vor Krankheiten zu schützen. Purgiren, Aderlassen und Schwitzen vertrat bei den Altvordern die Stelle unserer Landausflüge und Badereisen. Damals waren die Baderstuben öffentliche Lokale, annähernd von einer Bedeutung für den geselligen Verkehr wie jetzt die Wirthshäuser, Conditoreien und Kursäle. Man ließ sich kollegialisch schröpfen, wie man kollegialisch kneipt. In der damaligen Volkslitteratur finden wir zahllose Gleichnisse und Redebilder von dem Treiben in den Baderstuben hergenommen, und auf politisch-satyrischen Holzschnitten aus der Zeit des dreißigjährigen Kriegs sind die Fürsten häufig als Badergesellen dargestellt, die den Völkern gehörig Schröpfköpfe aufsetzen und die Ader schlagen; statt des Blutes rinnen dann Goldstücke hervor. Damals also hatte das Aderlaßmännlein in den Kalendern noch einen Sinn. Vor sechzig Jahren dagegen standen die Menschen schon längst nicht mehr so voll im Safte, daß sie sich aus bloßer Vorsicht regelmäßig Blut hätten abzapfen müssen. Gewiß war dieß wenigstens

nicht mehr bei dem Mittelſtande der Fall, auf welchen jene Kalender zunächſt zielten, während ſich bei vereinzelten abgeſchloſſenen Bauernſchaften allerdings ein Nachklang der ſeltſamen Sitte des periodiſchen Aderlaſſes bis auf unſere Tage erhalten hat. Allein auch der Kleinbürger wollte zu unſerer Großväter Zeit die altgewohnten Erwählungen der Aderlaßtafel nicht miſſen, obgleich er hier eigentlich gar nichts mehr zu erwählen hatte.

In der Beſchreibung der Planeten, ihrer „Eigenſchaften, natürlichen Zuneigungen und Bedeutungen“ ſpielen die letzten Nachklänge der mittelalterlichen Myſtik der Naturkunde in das aufgeklärte achtzehnte Jahrhundert herüber. Aber auch eine moderne Schule der Naturphiloſophie hat die Qualitäten der Planeten wieder ganz ähnlich phantaſtiſch ausgedichtet wie der Kalenderſchreiber vor hundert Jahren. Dieſer gibt jedem Planeten nach alter Ueberlieferung ſein beſonderes Temperament. Saturn iſt kalt und trocken, Jupiter warm und feucht, Mars hitzig und trocken, Venus feucht und warm, Merkur warm und trocken. Dazu kommt die Sonne, die heiß und trocken, und der Mond, der kalt und feucht iſt. Der Gedanke von unterſchiedenen Temperamenten der Geſtirne iſt uralte Volkspoeſie, die bis ins deutſche Heidenthum hinauf reicht. In einer Sage aus der Grafſchaft Mark wird dem nachherigen Mann im Mond, als ihn der Herr zur Rechenſchaft zieht, die Wahl gelaſſen ob er in der Sonne verbrennen oder im Mond erfrieren wolle. Er zieht das Erfrieren vor und läßt ſich in den kalten Mond ſetzen.

Aus den Thierkreiszeichen, welche die einzelnen Monate charakteriſiren, weiſſagt man den Charakter der im Monat

Geborenen, aus planetarischen Constellationen den Gesundheitszustand des kommenden Jahres. Die Staatsprognostica aber werden eben so gut wie das Wetter nach den Mondwechseln berechnet, und dieses Zusammenwerfen des Wetters und der Politik hat gewiß eine tiefe humoristische Wahrheit für eine Zeit, wo das Staatsregiment noch wie eine andere göttliche Weltordnung über den Häuptern der Unterthanen stand. Die Staatsprognostica sind meist in delphischem Doppelsinn abgefaßt: Epigramme und Sinnsprüche, die man damals von Lessing bis zu den Kalenderschreibern herab viel selbständiger kultivirte als heutzutage, dazu aber auch allegorische Räthselspiele in Holzschnitten, die mit mythologischen Figuren, Wappen und Devisen überdeckt sind. Letzteres deutet auf das siebzehnte Jahrhundert zurück, wo nicht nur der Gelehrte, sondern auch der schlichte Bürger sich an derlei harten Nüssen gern die Zähne ausbrach. Auf den zahllosen fliegenden Blättern dieser früheren Zeit ist die politische Satyre fast immer in allegorischen Gestalten versteckt, und selbst der Handwerker muß in den Tagen des dreißigjährigen Krieges oft mehr Mythologie im Gedächtniß gehabt haben, als gegenwärtig mancher litterarisch Gebildete. Auch jene Einblattdrucke fanden also ihre letzte Zuflucht in den Volkskalendern, wie denn überhaupt das fliegende Blatt des siebzehnten Jahrhunderts aufgegangen ist zum Theil in der Zeitung, zum Theil im Kalender des achtzehnten. In unsern Tagen hat endlich die letzte Siegerin, die Journalistik, auch die publicistische Hälfte der alten Kalender in ihrem allverschlingenden Vorrathshause geborgen.

Ganz eigenthümlich sind die „Beschreibungen der

Gewitter" im alten Hauskalender gewesen. In diese Vorherverkündigungen aller einzelnen Gewitter des Jahres und die daran geknüpfte Deutung spielt noch das altdeutsche Heidenthum herüber, welches so mancherlei Bezüge des Cultus und der Weissagung im Gewitter fand und den rothbärtigen Donnar nicht bloß als einen donnernden Jupiter verehrte, sondern auch als einen Gott des Landmannes und des Ackerbaus. Kein Volk macht sich wohl in Spruch und Fluch so viel mit Donner und Wetter zu schaffen, wie das germanische, und ein Kalender, welcher in den Sommermonaten nicht wenigstens jede Woche ein Donnerwetter aufziehen läßt, wäre vor hundert Jahren gar kein ächter Volkskalender gewesen.

Wollte ein Germanist der Geschichte des Kalenders Schritt für Schritt folgen, so könnte er damit aufs natürlichste eine systematische Darstellung des ganzen deutschen Volksaberglaubens und eines guten Stückes der Volkssitten verbinden. Für eine Zeit, wo man es noch nicht der Mühe werth hielt, über solche Dinge Buch zu führen, ist der Kalender geradezu ein Quellenwerk zur Entwicklungsgeschichte der Volksphantasie.

Sollten die Titel der alten Kalender effektvoll seyn, dann mußten sie entweder recht martialisch und grauselig klingen, wie etwa der „Kriegs-, Mord- und Tod-, Jammer- und Nothkalender," oder mysteriös wie „die klugen Sibyllen, ein Zeit- und Wunderkalender" und „die neuen schwedischen Glücks- und Unglücksterne," oder bombastisch anspruchsvoll wie „der verbesserte und neue europäische Geschichts-, Haus-

und Staatskalender," seltener volksthümlich gemüthliche, wie „der lustige Bauer," „der hinkende Bote" u. s. w.

In den ehedem so beliebten „Türkenkalendern" ward die Phantasie des deutschen Volkes, welche seit alten Tagen träumt, daß von Osten her ein neuer Völkersturm der Barbaren die abendländische alte Welt in Trümmer stürzen werde, mit unerhörten Gräuel- und Bluthistorien aus den Türkenkriegen gesättigt und aufgeregt. Der gemeine Mann hatte noch starke Nerven, und wo man sie erschüttern wollte, bedurfte es starker Mittel. Ein gemüthlicher Hauskalender ohne Mord- und Todtschlag wäre eine Suppe ohne Salz gewesen. Auf den Titelkupfern durfte es an einer Sonnenfinsterniß und einem langschwänzigen Kometen nicht fehlen, deren unheimlicher Schein etwa im Vordergrund eine Landschlacht beleuchtete, und im Hintergrund eine Seeschlacht, zur Rechten eine brennende Stadt und zur Linken ein auffliegendes Schiff. Vielleicht ist hierbei die Wahrnehmung nicht ganz uninteressant, daß die Räuber- und Verbrechergeschichten, welche in der späteren Volkslitteratur eine so große Rolle spielen, vor der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts kaum in den Kalendern vorkommen; man schwelgte damals vielmehr noch in dem Gräuel der Verwüstung durch Krieg und Naturereignisse. Erst nachdem die Ritter- und Räuberabenteuer in der vornehmeren Litteratur der Sturm- und Drangperiode sich eingebürgert hatten, wurden sie allmählich auch in den Kalendern Mode.

Der alte Kalender als Hausbuch wurde erst vollständig durch die fortlaufende Mittheilung der Zeitgeschichte. Unsere Urgroßväter, die doch noch sehr selten eine Zeitung zu Gesicht

bekamen, wären in ihrer Kenntniß der gleichzeitigen Weltläufte lediglich auf Gerüchte und örtliche Ueberlieferungen beschränkt gewesen, wenn sie nicht in den besseren Kalendern die politischen Annalen des abgelaufenen Jahres erhalten hätten. Schon aus dieser Aufgabe erhellt übrigens, daß der damalige Volkskalender viel mehr noch auf die große Masse des Bürgerstandes als der Bauern zielte. So spiegelt uns der alte Kalender auch nicht sowohl die Gesittung des Bauern als des Kleinbürgers, und erst in unserer Zeit, wo das Bürgerthum zu einer so viel höheren Stellung aufgestiegen ist, denkt man bei einem Volkskalender zunächst an einen Bauernkalender. Durch ihren historisch-politischen Theil waren nun die Kalender des achtzehnten Jahrhunderts dem Mittelstande dasselbe, was ihm im neunzehnten die Tagespresse geworden ist. Unsere geduldigeren Vorfahren begnügten sich dabei freilich, den Zusammenhang der Weltbegebenheiten erst ein Jahr nachdem selbige vorgefallen waren, zu erfahren, brauchten sich dann aber auch um so weniger mit der Conjekturalpolitik zu plagen. So ging es ganz vortrefflich vor der französischen Revolution; als aber von da an die Geschichte rascher zu schreiten und das Blut auch des gemeinen Mannes wilder zu pulsen begann, konnte der hinkende Bote des Kalenders mit seiner Jahresrundschau nicht mehr nachkommen, und gab Politik und Zeitgeschichte an die Journalistik ab. Dafür nahm er jetzt vom vornehmen Almanach bis zum Dorfkalender herab jenen bunten Kram von Erzählungen und Anekdoten, Gedichten und Räthseln auf, den ihm nach einem Menschenalter abermals die Zeitung, als Feuilleton und Unterhaltungsblatt, streitig machen sollte. So

überall um sein Monopol gebracht, hat er heutigen Tages das frühere culturgeschichtliche Interesse fast ganz verloren.

Wenn ich übrigens von dem politischen Inhalt der alten Kalender rede, so ist dabei natürlich nur an den trockensten Bericht der Staatsbegebenheiten, nicht an irgend eine Beurtheilung derselben oder gar an eine tendenziöse Einwirkung auf das Volk zu denken. Auch in dieser Hinsicht hält die Geschichte des Kalenders Schritt mit der Geschichte der Journalistik. An der Stelle, wo jetzt unsere Zeitungen Wahlsprüche führen, wie „Für Freiheit und Gesetz," „Mit Gott für König und Vaterland" u. s. w., führte der deutsche „Reichspostreiter" damals ja auch nur sein gemüthliches „Relata refero." Die Art, wie die Zeitgeschichte in den alten Volkskalendern berichtet wird, ist dann freilich oft originell genug, ein redendes Zeugniß für die politische Naivetät selbst der mittleren Bürgerklassen und zugleich für deren Beschränktheit und Kleinigkeitskrämerei. Als sich der zweite schlesische Krieg nach Böhmen gewälzt hatte, kann der Kalenderschreiber nur bedauern, daß dadurch die böhmischen Fasanen in den deutschen Hofküchen sehr rar geworden, da die preußischen Husaren nicht gar säuberlich mit diesem vornehmen Federvieh umgegangen seyen. Die mit Holzschnitten illustrirten bretten Schilderungen von Krönungs-, Vermählungs- und Leichenfeierlichkeiten großer und kleiner Potentaten sind klassische Sittenbilder einer Zeit, wo die Idee von Volk und Staat dem Volke selbst nur leibhaftig wurde in der Erscheinung des Fürsten und seines Hofes. Beim Abschluß des Hubertsburger Friedens stellt darum der Kalenderschreiber alle weiteren Betrachtungen über die politische Bedeutung

dieſes weltgeſchichtlichen Ereigniſſes, wie billig, bei Seite, um für die Schilderung des Umzugs, den der Friedensherold ſammt Gefolge in Berlin gehalten, Raum zu gewinnen. Der Herold aber trug einen römiſchen Helm, einen Küraß mit darüber geworfenem Tigerfell, kurze Hoſen, und wie der Kalender wörtlich berichtet, „ſaubere“ weiße Strümpfe. Ein Holzſchnitt in einem andern Kalender zeigt uns das Schloß Hubertsburg, aus deſſen Thoren zwölf Poſtillone luſtig blaſend in die verödete Landſchaft hinausſprengen, um den Frieden in alle Welt zu verkündigen, darüber aber ſchwebt ein Poſaunenengel mit dem Spruch: „Des HErren Gnade hat uns dieſen Frieden geſchenkt.“ So malte man in treuherzig frommer Weiſe den Hubertsburger Frieden zu einer Zeit, wo man die Staatsprognoſtica — für's Volk — noch gleich dem Wetter nach den Mondwechſeln berechnete und wo das deutſche Volk ſeine politiſchen Schickſale noch gleich dem Wetter in demüthigem Schweigen hinnahm als Fügungen des Herrn.

Dieſe alten Kalender können uns lehren, wie ungerecht wir gegen uns ſelber ſind, indem wir die Gegenwart beſchuldigen, daß ſie eine größere Kluft als je zuvor zwiſchen den Gebildeten und dem Volk beſtehen laſſe. Ein Blick auf das achtzehnte Jahrhundert zeigt das Unwahre dieſer Meinung. Von den ungeheuren wiſſenſchaftlichen und litterariſchen Reformen dieſer ganzen Periode ſpiegelt ſich kaum ein leiſer Schimmer ſelbſt in jenen Kalendern, die viel mehr für den Bürger als den Bauersmann beſtimmt waren. Niemand wird beim

Durchblättern der ledernen zeitgeschichtlichen Annalen dieser Volksbücher ahnen, daß Lessing, Möser, Goethe, Herder, daß so viele bedeutende Philosophen und Historiker gleichzeitig ihre epochemachenden Werke schrieben. In Styl und Inhalt bleibt sich der Kalender durch's ganze achtzehnte Jahrhundert wunderbar gleich; auch zur Zeit der französischen Revolution steht er noch bei Gottsched, wie damals auch der deutsche Kleinbürger in seinen poetischen Studien noch bei Gellert und Hagedorn stand, obgleich Schiller und Goethe, ja die Begründer der romantischen Schule in den höheren Bildungskreisen bereits das Feld behaupteten. Vereinzelte Versuche, wie von Chr. D. Schubart, für das Volk zu schreiben, zeigten vielmehr, daß zwischen dem Kleinbürger und Bauern und der gediegeneren Litteratur fast alle Anknüpfungspunkte fehlten. Abgesehen davon, daß nur litterarische Handlanger für den Volkskalender arbeiteten, hielt es der Kalendermacher nicht einmal der Mühe werth, aus den Werken der besseren Autoren gelegentlich für seine Zwecke zu stehlen, obgleich doch für solche Kleinigkeiten damals noch freie Pürsch bestand. Erst viel später lernte es der Kalender von der Journalistik, aus reicher Leute Leder den Armen Schuhe zu schneiden.

Aehnlich steht es mit den Kalenderbildern, die durch's ganze achtzehnte Jahrhundert äußerst roh, kindisch und geistlos sind. Ein akademischer Künstler hätte am Hungertuche nagen müssen, um sich zu Skizzen für einen Volkskalender herabzulassen. Selbst Chodowiecki, der die Kunst der volksthümlichen modernen Charakterskizze in kleinen Federzeichnungen gleichsam neu wieder entdeckt hatte, berührte in seinen Einflüssen kaum die Sphäre dieser Kalender. Sein

fleißigster Nachfolger, Heinrich Ramberg, nahm später auf ein Menschenalter die Zeichnung der Almanachs-Kupferstiche in Pacht und gewann bei der wunderbaren Fruchtbarkeit und Leichtigkeit seines Talents allerdings eine Art culturgeschichtlicher Bedeutung für die Charakteristik der feinen Welt. Allein gerade diese Almanache, die das Bedürfniß einer oberflächlichen litterarischen Unterhaltung tief in den Mittelstand herab verbreiteten, sind das schärfste Widerspiel ächter Volkslitteratur, und obgleich die Kupferstiche meist das Beste an den prunkenden Büchelchen waren, so fiel doch von ihrem ungeheuern Bilderreichthum kein befruchtender Keim in das verkommene Volkskalenderwesen. Als wir neuerdings unsere Volkskalender mit würdigeren Holzschnitten auszuschmücken begannen und auch die besten Meister es nachgerade nicht mehr unter ihrer Würde hielten, für den Kalender zu zeichnen, da konnten die Künstler von den nächst vorhergegangenen Perioden nichts lernen. Sie mußten zu Studien aus den Werken Dürers und Holbeins, der alten Niederländer und der alten Italiener zurückgreifen, ja auf die kostbaren Miniaturen des Mittelalters, wenn sie recht volksthümlich ächte Figuren und Arabesken für den Kalender erfinden wollten. Denn mögen wir auch in der modernen Volkslitteratur noch so viel Verkehrtes begonnen haben, so sind wir doch wenigstens zu der goldenen Einsicht gekommen, daß *für das Volk nur gerade das Beste gut genug sei*. In diesem Glauben allein werden wir's erringen, daß unsere Bildungslitteratur und Kunst auch dem Volke wieder näher zu Herzen geht.

Vor Alters gab es unter dem gemeinen Mann häufig

kalenderfeste Leute wie bibelfeste. Denn der litterarische Inhalt des Kalenders, der jetzt ein zufälliger geworden, war früher ein nothwendiger; es gab zwar auch damals viele Kalender, aber nicht vielerlei wie heute; es existirte der einheitliche Begriff eines deutschen Volkskalenders, der jetzt ganz verloren ist. Der gemeine Mann konnte dem Kalenderschreiber genau nachrechnen, ob er Sitten und Bräuche, Aberglauben und Prophezeiungen richtig angegeben und angewandt, ja er wußte selber eigentlich das Meiste von vornherein auswendig, was er alljährlich im Kalender wieder las; den ganzen volksthümlichen Inhalt des Kalenders hatte er im Kopf wie die Bibel und wußte ihn auszulegen für seine persönlichen Verhältnisse: darum war er kalenderfest. Jetzt klagt man bereits, daß in unsern Volkskalendern alles mögliche Gemeinnützige abgehandelt sey, aber die gemeinnützige Belehrung über den Kalender selbst sey allezeit vergessen, während doch die Zeichen und Begriffe des Kalenders von den Wenigsten mehr verstanden würden! So erschien denn auch vor mehreren Jahren in Ulm ein Buch, betitelt „der wohlerfahrene Kalendermann," welches bereits einem Bedürfnisse abzuhelfen glaubt, indem es das Volk belehrt über den Kalender. Vor hundert Jahren wäre eine solche Belehrung sehr überflüssig gewesen. Bibel, Gesangbuch und Kalender waren damals wirklich die drei nothwendigen und ausschließlichen Hausbücher des gemeinen Mannes; der Kalender umfaßte alle weltliche Weisheit, wie Bibel und Gesangbuch alle geistliche. Aber diese weltliche Weisheit war nur der Spiegel von des Volkes eigenen Phantasiestücken und Ueberlieferungen. Jetzt ist der Kalender ein Werkzeug der Volksbildung geworden,

die von außen ſich erſt einzuſchleichen trachtet bei dem Bauern und Kleinbürger. Darum iſt er nicht mehr das einheitliche, nothwendige und ausſchließliche Hausbuch. Dennoch könnte er wenigſtens den Charakter der inneren Nothwendigkeit wieder gewinnen, wenn er nämlich ausgehend von der Weisheit des Volkes ſelber und ſcheinbar nur als ein Herold deſſen eigenſter Gedanken, dennoch den Keim einer vertieften Geſittung in ſich zu bergen und ſo ein Lehrer des Volkes zu werden wüßte, indem er doch ſcheinbar nur ein Spiegelbild deſſelben wäre. Der Kalenderſchreiber aber, welcher dieſes Kunſtſtück verſtünde, ſoll ein rechter Hexenmeiſter genannt und nicht verbrannt werden.

Das landſchaftliche Auge.

1850.

In topographiſchen Büchern aus der Zopfzeit kann man leſen, daß Städte wie etwa Berlin, Leipzig, Augsburg, Darmſtadt, Mannheim in einer „gar feinen und luſtigen Gegend“ liegen, wo hingegen die maleriſch reichſten Partien des Schwarzwaldes, des Harzes, des Thüringer Waldes als „gar betrübte,“ öde und einförmige oder mindeſtens „nicht ſonderlich angenehme“ Landſchaften geſchildert ſind. Das iſt keineswegs bloß die Privatmeinung der einzelnen Topographen: es war die Anſicht des Zeitalters. Denn jedes Jahrhundert hat nicht nur ſeine eigene Weltanſchauung, ſondern auch ſeine eigene Landſchaftsanſchauung.

Zahlloſe Luftſchlöſſer baute man vor hundert Jahren in kahle, langweilige Ebenen und glaubte ihnen dadurch die möglich ſchönſte Lage gegeben zu haben, während die alten Herrenſitze in den reizendſten Gebirgsgegenden, als zu wenig „pläſirlich“ gelegen, verwitterten und verfielen. Nicht nur prachtvolle Sommerreſidenzen und Prunkgärten legten damals die bayeriſchen Kurfürſten in die öden Wald- und Moorflächen von Nymphenburg und Schleißheim: Max Emanuel ließ ſogar

bekamen, wären in ihrer Kenntniß der gleichzeitigen Weltläufte lediglich auf Gerüchte und örtliche Ueberlieferungen beschränkt gewesen, wenn sie nicht in den besseren Kalendern die politischen Annalen des abgelaufenen Jahres erhalten hätten. Schon aus dieser Aufgabe erhellt übrigens, daß der damalige Volkskalender viel mehr noch auf die große Masse des Bürgerstandes als der Bauern zielte. So spiegelt uns der alte Kalender auch nicht sowohl die Gesittung des Bauern als des Kleinbürgers, und erst in unserer Zeit, wo das Bürgerthum zu einer so viel höheren Stellung aufgestiegen ist, denkt man bei einem Volkskalender zunächst an einen Bauernkalender. Durch ihren historisch-politischen Theil waren nun die Kalender des achtzehnten Jahrhunderts dem Mittelstande dasselbe, was ihm im neunzehnten die Tagespresse geworden ist. Unsere geduldigeren Vorfahren begnügten sich dabei freilich, den Zusammenhang der Weltbegebenheiten erst ein Jahr nachdem selbige vorgefallen waren, zu erfahren, brauchten sich dann aber auch um so weniger mit der Conjekturalpolitik zu plagen. So ging es ganz vortrefflich vor der französischen Revolution; als aber von da an die Geschichte rascher zu schreiten und das Blut auch des gemeinen Mannes wilder zu pulsen begann, konnte der hinkende Bote des Kalenders mit seiner Jahresrundschau nicht mehr nachkommen, und gab Politik und Zeitgeschichte an die Journalistik ab. Dafür nahm er jetzt vom vornehmen Almanach bis zum Dorfkalender herab jenen bunten Kram von Erzählungen und Anekdoten, Gedichten und Räthseln auf, den ihm nach einem Menschenalter abermals die Zeitung, als Feuilleton und Unterhaltungsblatt, streitig machen sollte. So

überall um sein Monopol gebracht, hat er heutigen Tages das frühere culturgeschichtliche Interesse fast ganz verloren.

Wenn ich übrigens von dem politischen Inhalt der alten Kalender rede, so ist dabei natürlich nur an den trockensten Bericht der Staatsbegebenheiten, nicht an irgend eine Beurtheilung derselben oder gar an eine tendenziöse Einwirkung auf das Volk zu denken. Auch in dieser Hinsicht hält die Geschichte des Kalenders Schritt mit der Geschichte der Journalistik. An der Stelle, wo jetzt unsere Zeitungen Wahlsprüche führen, wie „Für Freiheit und Gesetz," „Mit Gott für König und Vaterland" u. s. w., führte der deutsche „Reichspostreiter" damals ja auch nur sein gemüthliches „Relata refero." Die Art, wie die Zeitgeschichte in den alten Volkskalendern berichtet wird, ist dann freilich oft originell genug, ein redendes Zeugniß für die politische Naivetät selbst der mittleren Bürgerklassen und zugleich für deren Beschränktheit und Kleinigkeitskrämerei. Als sich der zweite schlesische Krieg nach Böhmen gewälzt hatte, kann der Kalenderschreiber nur bedauern, daß dadurch die böhmischen Fasanen in den deutschen Hofküchen sehr rar geworden, da die preußischen Husaren nicht gar säuberlich mit diesem vornehmen Federvieh umgegangen seyen. Die mit Holzschnitten illustrirten bretten Schilderungen von Krönungs-, Vermählungs- und Leichenfeierlichkeiten großer und kleiner Potentaten sind klassische Sittenbilder einer Zeit, wo die Idee von Volk und Staat dem Volke selbst nur leibhaftig wurde in der Erscheinung des Fürsten und seines Hofes. Beim Abschluß des Hubertsburger Friedens stellt darum der Kalenderschreiber alle weiteren Betrachtungen über die politische Bedeutung

also die wild zerrissene, kahle Gebirgsnatur für ein Urbild landschaftlicher Schönheit, während man einige Jahrhunderte später solche Formen viel zu ungehobelt und regellos fand, um sie überhaupt nur schön finden zu können. Selbst alte niederländische Historienmaler, die vielleicht nie in ihrem Leben dergleichen zerklüftete Felsblöcke gesehen, nahmen sie gern in ihre Hintergründe auf. Die schroffen Bergspitzen auf manchen Bildern Hemmling's und Van Eyck's sind auch nicht in der Gegend von Brügge gewachsen. Dieser Typus landschaftlicher Schönheit wurde also herkömmlich sogar da, wo er nicht einmal vaterländisch war. Auf einem niederdeutschen Bilde, welches die Legende von den eilftausend Jungfrauen darstellt, ist die Stadt Köln als mit zackigen Felsgruppen umgeben im Hintergrunde zu sehen. Das naturtreue Porträt der flachen Gegend hatte also dem Schönheitssinn des Malers nicht genügt, der doch wohl wußte, daß Köln nicht am Fuße der Alpen liegt. Dagegen würde ein Historienmaler der Zopfzeit, wenn er die wirklichen Alpen im Hintergrunde eines Geschichtsbildes zu malen gehabt hätte, dieselben möglichst abgerundet, geebnet und geglättet haben.

Ist es bloßer Zufall, daß in der ganzen großen Epoche der Landschaftsmalerei von Ruysdael bis gegen die neuere Zeit das Hochgebirg so gar selten zu bedeutsamen landschaftlichen Compositionen ausgebeutet wurde? Auch das landschaftliche Auge hatte sich damals von den Anschauungen des Mittelalters abgewandt und sättigte sich in den milderen Formen der Mittelgebirge und des Flachlandes. Selbst wo ein Everdingen die Felsschluchten und Wasserfälle Norwegens uns vorführt, mäßigt er die abenteuerlichen Formen und

sucht die nordische Alpenwelt dem deutschen Mittelgebirgscharakter möglichst zu nähern. Joseph Koch, der Sohn des Tyroler Hochgebirgs, konnte trotzdem mit der Darstellung der Alpenwelt nicht halb so gut fertig werden, wie mit den klassisch maßvollen, dem landschaftlichen Auge der Zeit weit näher liegenden Gegenden Italiens, und Ludwig Heß würde von dem Studium Claude Lorrain's und Poussin's schwerlich den Weg zu seiner eigenthümlichen Auffassung der schweizerischen Gebirge gefunden haben, wenn er nicht, um Schlachtvieh für des Vaters Fleischbank einzuhandeln, zu den Sennen hätte steigen müssen, wobei er in seinem Rechnungsbuche auf der einen Seite die eingekauften Ochsen verrechnete und auf der andern dieselben skizzirte zusammt den Matten und Bergen und Gletschern. Zu derselben Zeit, wo die romantische Schule bei den Historienmalern in München sich Bahn zu brechen begann, war es auch, wo Joh. Jak. Dorner den „heroischen" Styl der Landschaft, wie man es damals nannte, verließ und zum „romantischen" überging. Das heißt, Dorner und seine Genossen, die bis dahin die Formen Claude Lorrain's [1] als bestes Vorbild nachgeahmt hatten, gingen jetzt in's bayerische Hochgebirg, entdeckten diese wilde, großartige Natur erst wieder für das landschaftliche Auge ihrer Zeit und führten so allmählich zu einem neuen Canon landschaftlicher Schönheit, der sich dem mittelalterlichen wieder in ähnlicher Weise näherte, wie überall die moderne Romantik

[1] Claude Lorrain selbst, welcher der Sage nach ja auch bei München Studien gemacht haben soll, war nicht ins Hochgebirg gegangen, sondern, ganz dem landschaftlichen Auge seiner Zeit gemäß, auf der Hochfläche geblieben.

zum Mittelalter zurückgriff. Der Genfer Calame zeigt in seinen Alpenwildnissen so ganz und gar das landschaftliche Auge der Gegenwart, daß diese Bilder in keiner früheren Zeit gedacht werden können. In den grellen Gegensätzen mächtiger, oft harter Formen und extremer Töne ersteht hier eine Gattung landschaftlicher Schönheit, die mit der plastischen Würde eines Poussin'schen Gebirgsprospektes wie mit dem stillen Frieden eines Ruysdael'schen Waldesdickichts gleich wenig gemein hat. Wie ganz anders als bei Calame wurde dieselbe schweizerische Natur von den zahlreichen Malern angeschaut, die zu Anfang dieses Jahrhunderts Alpenvedutten malten! Sie suchen fast überall das Hochgebirg zum Mittelgebirg herabzudrücken und geben weit eher einen landschaftlichen Commentar zu Geßner's Idyllen als zu der Riesennatur der Alpen, wie wir sie jetzt fassen. Die Natur ist aber die gleiche geblieben, auch das äußere Auge der Menschen: aber ihr inneres Auge änderte sich.

Die älteren Meister nahmen den Standpunkt für den Aufbau eines Landschaftsbildes, wie heutzutage, gerne aus der Tiefe, wo sich alle Umrisse in den bestimmtesten Linien herausheben. Es war fast Regel, daß der Vordergrund scharf in's Profil gestellt war und oft so tief beschattet, daß er wie eine Silhouette gegen die ferneren Gründe abstach. Dagegen ist es eine Lieblingsgrille der ächten Zopfzeit, Landschaften und Städteprospekte aus der Vogelperspektive zu zeichnen, wo jede Erhebung des Bodens möglichst verflacht, jede klare Sonderung der einzelnen Gründe möglichst verwischt erscheint.

Als Goethe von Messina nach Neapel zurückschiffte, schrieb

er beim Anblick der Scylla und Charybdis: „Man hat sich bei Gelegenheit beider in der Natur so weit aus einander stehenden, von dem Dichter so nahe zusammengerückten Merkwürdigkeiten über die Fabelei der Poeten beschwert und nicht bedacht, daß die Einbildungskraft aller Menschen durchaus Gegenstände, wenn sie sich solche bedeutend vorstellen will, höher als breit imaginirt und dadurch dem Bilde mehr Charakter, Ernst und Würde verschafft. Tausendmal habe ich klagen hören, daß ein durch Erzählung gekannter Gegenstand in der Gegenwart nicht mehr befriedige; die Ursache hiervon ist immer dieselbe: Einbildung und Gegenwart verhalten sich wie Poesie und Prosa; jene wird die Gegenstände mächtig und steil denken, diese sich immer in die Fläche verbreiten. Landschaftsmaler des sechzehnten Jahrhunderts gegen die unsrigen gehalten geben das auffallendste Beispiel.“

Aus dieser kleinen Bemerkung ließe sich eine Fülle der treffendsten Sätze entwickeln. Für uns nur das Eine: Um ihres ganzen phantastisch-romantischen Kunstideales willen mußten die mittelalterigen Maler ihre Landschaften steil, schroff, eng gepackt zur Höhe führen. Ihre landschaftlichen Hintergründe sind — in jenem Goethe'schen Sinne — mehr gedichtet als gemalt. Es ist nicht die porträtirte irdische, sondern eine gedachte heilige Landschaft, welche überall so alpenhaft vor ihrem Geiste stand. Sie übertrug sich dann aber auch auf das eigentliche Naturporträt und bestimmte das landschaftliche Auge der Zeit. Aus der biblischen Poesie der Hebräer hatte die christliche Welt (und nicht bloß die germanische) eine Begeisterung für das

Naturſchöne gewonnen, wie ſie ſich an der antiken Kunſt nicht entzünden konnte. Mit der tieferen chriſtlichen Erkenntniß Gottes kommt auch die tiefere poetiſche ſeiner ſchönen Erde, und erſt als man das Vergängliche dieſer ſchönen Erde auf's ſchmerzvollſte empfand, begann man ſie ſo ſehnſüchtig zu lieben. Es iſt darum eine durchſichtige, antirealiſtiſche Landſchaftsmalerei, wie des Pſalmiſten, bei jenen frommen Malern; ſie ſtrebt auch für den äußeren Sinn nach hohen Formen, nach oben und nach dem Einblick in eine ganze Welt, in einen Kosmos zuſammengedrängten Naturlebens, deſſen Urbild ſie bei allem kindlichen Naturalismus vielmehr in dem Paradies der Phantaſie als in der Wirklichkeit geſchaut. Die hohen, lichten Bergzacken, nur dem Auge, nicht dem Fuße erreichbar, gehören ja an ſich ſchon halb dem Himmel an. In's Breite dagegen ſtrehen die rein von der irdiſchen Schönheit ausgehenden Landſchaften des ſiebzehnten Jahrhunderts, wie ja auch alle Landſchaft in Wirklichkeit breit und langgeſtreckt vor uns liegt. Das klaſſiſche Alterthum hatte ſo wenig als die ihm nacheifernde Zeit der Renaiſſance und des Rococo ein ausgebildetes Auge für die Alpenſchönheit. Humboldt erwähnt, daß kein einziger römiſcher Autor der Alpen anders als etwa mit Klagen über ihre Unwegſamkeit u. dgl. malend gedenke, und daß Julius Cäſar die Mußeſtunden einer Alpenreiſe benutzt habe, um eine — grammatiſche Schrift de analogia anzufertigen.

Auf Bibelvignetten aus dem achtzehnten Jahrhundert iſt das Paradies, alſo das Urbild jungfräulicher Naturherrlichkeit, als die langweilige Ebene eines völlig hügelloſen Gartens dargeſtellt, in welchem der liebe Gott ſeine eigene Arbeit

bereits corrigirt und mit der Scheere eines französischen Gärtners aus den Baumgruppen geradlinige Alleen, Pyramiden u. dgl. herausgeschnitzelt hat. Dagegen ist auf älteren Holzschnitten das Paradies wohl als eine wirkliche hoch anstrebende Wüstenei gegeben, wo dem Adam überhangende Felsblöcke in den Weg treten, die mit dem Begriff des mühe- und gefahrlosen Naturlebens gar seltsam contrastiren. Unsere Väter sahen in einer lieblichen, reich angebauten Gegend noch häufig ein Bild des Paradieses, während wir viel eher mit jenen mittelalterigen Meistern in einer Urwildniß ausrufen möchten:

„Die unvergleichlich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag!"

Bei den landschaftlichen Episoden in mittelaltrigen Bildern findet man fast nie den Wald gemalt. Sollte dies, sollten die blos dünn, gleichsam mit gezählten Blättern belaubten Bäume der alten Italiener lediglich aus mangelhafter Technik so geworden seyn? Das damalige Geschlecht hatte doch noch ein ganz anderes Urbild von der ungefälschten und unverkümmerten Herrlichkeit des Waldes als wir, für die fast nur noch ein nach Maß und Elle abgegrenzter, vom Beil verwüsteter forstculturlicher Wald besteht. Die dichterische Schönheit des Waldes haben die mittelalterigen Dichter tief genug empfunden; aber ein landschaftliches Auge für denselben gewannen die Menschen erst, als sie aus dem Walde herausgekommen, als sie ihm fremder geworden waren und er selber zu verschwinden begann. So weiß der Bauer im Volksliede manchen zarten Reiz der Naturschönheit dichterisch zu enthüllen; für die malerische Schönheit der Landschaft

dagegen hat er höchst selten einen Blick. Es geht ihm hier noch wie weiland dem Pastor Schmidt von Werneuchen, der den Berlinern den Blick auf ein Gerstenfeld als ein „Wunder der Aussicht“ in Hexametern besungen hat. Als der Wald noch die Regel und das Feld die Ausnahme in Deutschland bildete, galten unstreitig die Rodungen, die Oasen des geklärten Landes, das Lichte, Freie für das landschaftlich Anziehendste, während uns, die wir zu viel des Lichten erhalten haben, jetzt wieder die Oase des Waldesdunkels verlockender erscheint.

Nur wer dies erwägt, der begreift, wie z. B. der Palast Karls des Großen zu Ingelheim als ein wahres Lustschloß auf einem für die damalige Zeit überaus reizenden und malerischen Punkte gelegen gelten mußte. Mit modernem Auge betrachtet, sind diese Flächen des linken Rheinufers mit ihren Feldern, Weingärten, Sandöden und krüppelhaften Tannenwäldchen höchst langweilig, und man sieht nicht ein, wie ein Kaiser gerade Ingelheim zu seinem Lustsitz erküren konnte, wo er nur den Fluß zu überschreiten oder wenige Stunden stromab zu gehen brauchte, um in einer Gegend von unverwüstlicher Naturschönheit seinen Palast zu bauen. Stellt man sich aber auf die Mauertrümmer des Kaiserhauses und blickt hinaus in die breiten Ebenen des Rheinthales, die damals schon geklärtes Land waren, während die jetzt so eintönigen Höhenzüge des linken Ufers noch der Wald deckte, dann mag man wohl die Augenweide des Kaisers ermessen, dessen Schloß am Ausgange des Waldes, gleichsam an der Gränzmark der Nacht und der alten Barbarei in's Lichte hineinschaute, während sich das weite Culturland des Rheingau's, aus dessen jungfräulichem Boden eben die ersten Reben zu sprossen

begannen; vor den Fenstern lagerte, mit den neuen Siedelungen und Straßen geschmückt, gewiß für das Auge jener Zeit ein königlicher Anblick. Es war gleichsam der ganze weltgeschichtliche Beruf nicht blos des Kaisers, sondern des gesammten Zeitalters versinnbildet, nämlich der Beruf zu roden, zu klären, Licht zu machen. Und so mag dasselbe Landschaftsbild vor tausend Jahren den Leuten imposant und kaiserlich erschienen seyn, das uns jetzt, wenn nicht alltäglich, doch höchstens idyllisch vorkommt.

Eben wegen dieses wechselnden landschaftlichen Auges, das ein Auge der weltgeschichtlichen Geschlechterreihen ist, gehört die Landschaftsmalerei, die uns die sicherste Kunde von diesem Wechsel des Blickes gibt, nicht blos dem Aesthetiker: der Culturhistoriker hat auch seine Studien an diesen subjectivsten aller bildlichen Darstellungen zu machen.

Bekanntlich ist auch die schönste Gegend an sich noch kein wirkliches Kunstwerk. Nur der Mensch schafft künstlerisch, nicht die Natur. Eine Landschaft, wie sie sich draußen unsrem Blicke zeigt, ist nicht schön an sich, sie hat nur möglicherweise die Fähigkeit *in dem Auge des Beschauers* zur Schönheit vergeistigt und geläutert zu werden. Sie ist nur insofern ein Kunstwerk, als die Natur den rohen Stoff zu einem solchen gegeben, während jeder einzelne Betrachter denselben erst in dem Spiegel seines Auges kunstmäßig gestaltet und beseelt. Die Natur wird nur schön durch einen Selbstbetrug des Beschauers. Darum lacht der Bauer den Städter aus, der sich solchergestalt selbstbetrügt, der über die Schönheiten einer Gegend schwärmt, die jenen ganz nüchtern lassen. Denn wer nicht selbst bereits ein Stück von einem Künstler ist,

wer nicht im Kopfe selber schöne Landschaften malen kann, der wird draußen nie welche sehen. Die schöne Natur, dieses subjectivste aller Kunstwerke, welches anstatt auf Holz oder Leinwand auf die Netzhaut des Auges gemalt ist, wird jedesmal ein anderes mit dem geistigen Standpunkt des Sehenden. Und wie bei Einzelnen, so also auch bei ganzen Generationen. Die Erfassung des Kunstschönen ist nicht halb so abhängig von den großen culturgeschichtlichen Voraussetzungen wie des Naturschönen. Mit jedem großen Umschwung der Gesittung erzeugt sich auch ein neuer „Blick" für eine andere Art landschaftlicher Schönheit.

Dies greift so tief, daß man sich wohl gar der Täuschung hingeben könnte, verschiedene Zeiten hätten nicht nur mit unterschiedlichem Geistesauge, sondern auch mit anderer Sehkraft die Naturschönheit angeschaut. Die meisten alten Meister haben ihre Landschaften gemalt mit dem Blicke eines Fernsichtigen; wir glauben in der Regel weit größere Naturwahrheit zu erreichen, wenn wir sie gleichsam aus dem Blicke eines Kurzsichtigen heraus malen. Ein fernsichtiger Maler wird in der Regel geneigter seyn, da eine plastische Landschaft zu malen, wo ein kurzsichtiger sich ein Stimmungsbild herausschaut. Schon die Bäume der alten Italiener, an denen die Blätter gezählt sind, mögen diesen Vergleich erläutern. Die landschaftliche Scenerie Van Eyck's und seiner Schüler ist nicht selten gemalt, als ob der Künstler die Hintergründe durch ein Perspektiv und den Vordergrund unter einem Vergrößerungsglas betrachtet hätte. Johann Breughel malt seine lieblichen kleinen Landschaften noch mit einer so detaillirten Bestimmtheit der Umrisse, namentlich des Baum-

ſchlags, er zeichnet das Gewimmel ſeiner kleinen Figuren mit ſo ſcharfen Linien hinein, daß uns das Ganze viel mehr wie in dem Auge eines Adlers als eines Menſchen angeſchaut erſcheint. Dagegen vermiſſen wir das Einheitliche und Unterſcheidende der Geſammtſtimmung, das Zuſammenfaſſen großer Gruppen, den Blick für die „Landſchaft" als organiſche Totalität. Erſt Claude Lorrain und Ruysdael werden hiefür epochemachend; ſie ſind auch in dieſem Sinne die Ahnherrn der modernen Landſchaftsmalerei: wo die Alten noch die Blätter, Blumen und Gräſer gezählt und mühſelig nachgebildet haben, da haben wir jetzt breite, allgemeine, bis auf einen gewiſſen Grad conventionelle Formen des Baumſchlages, der Wieſengründe ꝛc. angenommen. Dieſe ſind im Einzelnen viel weniger naturgetreu als die miniaturartigen Nachbildungen des Details, im Ganzen haben ſie aber doch wiederum eine tiefere Naturwahrheit und Kunſtwahrheit. Sehen wir doch gegenwärtig mitunter Künſtler, die faſt ihre ganze Lebensaufgabe darin ſetzen, Landſchaften zu malen, die faſt gar keine plaſtiſch beſtimmten Formen mehr haben, reine Stimmungsbilder, wie wenn etwa Zwengauer nicht müde wird, kahle Moorgründe darzuſtellen, etwas Waſſer im Vordergrund, eine geſtaltloſe Fläche Landes in der Mitte, die Feuergluth des Abendroths darüber, die mit einem gewaltigen Stück immer dunkeler werdender Luft den größten Theil des ganzen Bildes ausfüllt. Es werden uns da gleichſam Feuer, Waſſer, Luft und Erde, die vier Elemente als ſolche, am Dachauer Mooſe vordemonſtrirt und zu einem landſchaftlichen Accord verbunden. Für ſolche reine Stimmungsbilder hatten die alten Meiſter entſchieden gar kein Auge. Erſtünde

ein Maler des fünfzehnten oder sechzehnten Jahrhunderts aus seinem Grabe und schaueté selbst unsere besten Landschaftsgemälde, so würde er sicherlich wenig Freude daran haben; er würde sie für eine Kleckserei halten, ausgeführt nach dem Recept, nach welchem man den schönsten Baumschlag erhalten soll, wenn man einen in grüne Farbe getauchten Schwamm wider die Wand wirft.

Es ist auch nicht blos das landschaftliche Auge, welches solchergestalt in den letzten drei Jahrhunderten von dem Blick für's Einzelne zu dem Blick für's Ganze fortgeschritten ist. Bei den Historienmalern finden wir dieselbe Erscheinung, bei den Dichtern, den Musikern, den Gelehrten nicht minder. Eine Bach'sche Suite ist ganz ähnlich wie eine Breughel'sche Landschaft gleichsam unter dem Mikroskop gearbeitet, und man findet jetzt leichter hundert Geschichtsphilosophen, die sich die Geschichte „als Kunstwerk" im Großen und Ganzen vortrefflich zu construiren verstehen, denn einen einzigen Chronisten, der sich mit dem todten, blätterzählenden Fleiß vergangener Jahrhunderte in unendliches Einzelwerk verlöre. Nicht blos Landschaften, die ganze Welt schauen wir mehr auf die Gesammtharmonie als auf das Auseinandergehen der Einzelfiguren an.

Für die Erkenntniß des landschaftlichen Auges einer Zeit sind oft die wirklich künstlerischen Darstellungen viel weniger richtig als die fabrikmäßigen Modestücke des künstlerischen Handwerks; denn sie lassen am meisten auf das Auge des ganzen Publikums schließen. Daher ist uns z. B. jene Passion für nach einem bestimmten Leisten handwerksmäßig gefertigte Rheinlandschaften, Schweizerbilder, italienische

Vedutten u. ſ. w., wie ſie periodiſch hervorbricht und wieder verſchwindet, hier wichtiger als die Auffaſſung ſo manches genialen Chorführers der landſchaftlichen Kunſt, welche vielleicht für die Zukunft, ſelten aber für die Gegenwart den Ton angibt. Es exiſtirt eine eigene Anleitung, Rheinlandſchaften zu machen und dieſelben untrüglich in dem ächten Rheincolorit zu färben, die neben den Anleitungen, beſten Eſſig, beſtes Siegellack u. dgl. zu bereiten vor etwa fünfundzwanzig Jahren — ich weiß nicht, ob etwa auch gleich jenen als Geheimrecept verſiegelt — im Buchhandel verſandt worden iſt. Unter dem ächten Rheincolorit war darin der weiland beliebte ſentimentale, neblig verſchwommene Ton bei möglichſt matten Halbtinten gemeint, und daß man ein ſolches Büchlein ſchreiben und mit Vortheil verkaufen konnte, gibt eben lehrreiche Winke für das damalige landſchaftliche Auge der großen Menge, und der Ton jenes untrüglichen Rheincolorits iſt in ſeiner Art auch ein Farbenton der Zeit. So ließe ſich jetzt, wo man Alpenlandſchaften ſelbſt auf rohe Geſchiebſteine aus den Alpenflüſſen (zu Briefbeſchwerern) malt, ſehr bequem ein Recept für das ächte Hochgebirgscolorit ſchreiben. Von einem faſt mit reinem Berlinerblau gemalten Himmel müſſen ſich möglichſt ſchroffe Bergſpitzen im dickſten Venetianerweiß abheben, gegen dieſe contraſtirt dann wieder ein Mittelgrund, halb aus ſchwarzgrünen Föhrengruppen, halb aus einem recht giftig gelbgrünen Wieſenplan zuſammengeſetzt; die Felſen des Vordergrundes endlich müſſen in jenen grellen Ockertönen gehalten ſeyn, wie ſie direct aus der Farbenblaſe herauslaufen. Solche Fabrikwaare iſt für den Culturhiſtoriker eine eben ſo nothwendige Ergänzung zu

Zimmermann und Schirmer und Calame, wie jenes „ächte Rheincolorit“ zu Koch und Reinhard, zu Schütz und Reinermann.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei den Rheingegenden, die faſt zwei Jahrhunderte lang der gangbarſte landſchaftliche Modeartikel in Deutſchland waren. Bereits im ſiebzehnten Jahrhundert bildete es eine Art Induſtriezweig, ſogenannte „Rheinſtröme“, handwerksmäßig zu verfertigen. Wie wir jetzt Rheingegenden auf Tellern, Taſſen, Blechwaaren und Taſchentüchern anbringen, ſo wurden damals ſpaniſche Wände, Kamine, Fenſterniſchen, ſelbſt Thürgewandungen, namentlich aber die Flächen über den Thüren (wenn auch im Frescoſtyle des Weißbinders) mit „Rheinſtrömen“ geſchmückt. Aber dieſe Rheinſtröme ſind himmelweit verſchieden von dem, was jetzt unſere Rheinanſichtfabrikanten liefern. Ein ganz anderes Auge ſteckt in beiden. Sie haben höchſtens das Waſſer gemein. Bei den alten „Rheinſtrömen“ ſind meiſt gerundete Bergformen, wo wir jetzt das Eckige der wirklichen Rheinberge wo möglich noch eckiger machen; die Burgen ſind, als zu barbariſchen Geſchmackes, oft weggelaſſen oder in eine Art römiſcher Ruinen umgewandelt; die Porträtirung iſt ſo frei, daß ſie aufhört, Porträt zu ſeyn, und doch glaubte man das eigentliche Motiv der rheiniſchen Natur nur um ſo mehr feſtgehalten zu haben. Das bunteſte Treiben von Menſchen und Thieren, Schiffen, Flößen und allerlei Landfuhrwerk bildete die Hauptzierde; es mußte meiſenartig wimmeln auf einem ſolchen Rheinſtrom, wenn er recht ſchön ſein ſollte. Schon in Saftleewen's Rheinſtrömen wird uns dieſe Liebhaberei anſchaulich. Obgleich dort noch ein ſehr reines Auge

für die Bergformen und den architektonischen Schmuck der Gegend sich bekundet, so zeigt doch das eintönige, unnatürlich weiche und duftige Colorit das Streben, die Gegensätze der Formen wieder zu sänftigen und auszugleichen, während das Leben erst durch die maßlos reiche Staffage, die jeden Fels, jedes Thal und besonders den ganzen Fluß von Menschen wimmeln läßt, in die Landschaft gebracht werden soll. Das sind recht eigentlich Culturlandschaften, die uns in der Spur der menschlichen Arbeit den schönsten Reiz der Gegend erschauen lassen, wie sich dann die ganze Zeit, da sie gemalt wurden, aus den Verwüstungen des dreißigjährigen Krieges hinaussehnte nach jenem Gewimmel der Arbeit und des festlichen Vergnügens, das sich aber weit weniger auf dem wirklichen Rhein als auf den gemalten „Rheinströmen" des siebzehnten Jahrhunderts bereits wieder finden mochte. Einen noch deutlicheren Begriff als Saftleewen gibt uns Johannes Griffier von den Musterbildern der handwerklichen alten Rheinströme. Griffier malt aus seiner Phantasie heraus ein idyllisches Flußthal, geschmückt mit römischen Ruinen, wie sie niemals am Rhein standen, belebt von allerlei vergnüglichen Menschen, wie sie damals schwerlich so schaarenweise in unsern verödeten Gauen zu finden waren. Das heißt dann ein „Rheinstrom." Griffier glaubte aber gewiß die ganz reale rheinische Natur erschaut zu haben; er klügelte sich seine Bilder nicht in der Stube aus, sondern auf dem Kahn malte er seine Phantasiestücke frischweg nach der Natur. Er hat auch die reale rheinische Natur erschaut, aber er erschaute sie mit dem idealistischen Auge des siebzehnten Jahrhunderts.

Hält man derlei Werke zusammen mit den späteren Arbeiten eines Schütz oder Reinermann, die den gleichen Gegenstand behandeln, und vergleicht beides wiederum mit unsern modernen Rheinlandschaften, dann begreift man oft kaum, wie in diesen unendlich verschiedenartigen Auffassungen auch nur derselbe Naturcharakter, geschweige denn das nämliche Porträt wiedergegeben seyn soll. Während wir z. B. bei Saftleewen die Rheingegenden immer wie in einen zarten Duft gehüllt schauen, rühmte man es vor siebenzig Jahren umgekehrt von dem älteren Schütz, daß er seinen Rhein- und Mainbildern immer die reinste Luft gebe und nie eine Spur von Dunst in der Atmosphäre zeige! Gegen beides halte man nun wieder die Rheinvedutten in der modernen Stahlstichmanier mit den schweren tropischen Gewitterhimmeln, den schwarzen Wolkenschichten, zwischen denen dicke, grelle Lichtströme durchbrechen und ähnlichen gewaltsamen Beleuchtungseffekten! Man könnte meinen, Sonne, Luft und Wolken, Wasser und Berge und Bäume und Felsen seyen mit den Jahrhunderten anders geartet, die Natur selber habe sich umstylisirt, wenn wir nicht zu genau wüßten, daß nur das Auge des Menschen inzwischen anders geartet ist, daß jede Generation in einem andern Style *sieht*.

Die Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts schauten die Landschaft noch unvergleichlich objectiver an wie wir. Wo heller Frühling oder Sommer ist, wo alle Bäume grünen und alle Blumen blühen, der Himmel wolkenlos im tiefsten Blau erglänzt, das volle, freudige Mittagssonnenlicht alle Formen in leuchtender Klarheit von einander abhebt: da ist ihnen die ächte landschaftliche Schönheit. Es

war nicht mangelnde Technik, daß jene Leute keine falben Herbſtbilder, keine Donnerwetter- und Regenlandſchaften, gleich uns, malten. Sie waren in anderen ſchwierigeren Stücken techniſch ſo weit, daß ſie gewiß auch einen grauen Himmel ſtatt eines blauen und rothgelbe Bäume ſtatt grüner herausgebracht hätten, wenn es ihnen ernſtlich darum zu thun geweſen wäre. Aber mit ihren viel helleren Augen ſahen ſie die Landſchaft viel heller als wir, und darum mußten ſie nothwendig dieſelbe auch alſo malen. Wer mittelalterliche Lyrik, wo der gleiche ſonnige Frühlingston über allen Verſen ſchillert, moderner Lyrik gegenüberhält, der wird dieſer Nothwendigkeit noch tiefer inne werden.

Uns iſt es eben ſo nothwendig, den Spiegel unſerer eigenen leidenſchaftlichen Erregtheit in dem Pathos der ſtürmenden, trauernden, herbſtlich abſterbenden, verödeten, verwilderten landſchaftlichen Natur zu ſuchen, wie jene Männer ihr beruhigtes Weſen in der Mittagsklarheit des friedlichſten Frühlingstages wiederfanden. Sie malten alſo eigentlich Stimmungsbilder ſo gut wie wir. Nur daß ſie gleichſam die allgemeinſte Grundſtimmung der Naturſchönheit feſtzuhalten ſuchten, indeß wir nach den individuellſten, wandelbarſten Stimmungen haſchen. Sieht man doch gegenwärtig bereits landſchaftliche Theatercouliſſen, die als ſentimentale Stimmungsbilder gemalt ſind, Bäume als Vordergrundsverſetzſtücke, auf deren verwaſchenem baumgrünem Laub ein elegiſcher ſpätherbſtlicher Ton ruht und die dann allabendlich zu jeder Converſationsſcene, zu jeder leichtfertigen Luſtſpielſituation wieder hervorgeſchoben werden, eine Satyre auf das innere Auge unſerer Zeit. Ja man kann in einer deutſchen Kunſt-

hauptstadt Schilder von Wurstmachern sehen, auf denen Würste, Schinken, gesalzene Schweinsrippen und Schwartenmagen in glänzender Technik appetitlich abgemalt sind und zwar auch als „Stimmungsbild," indem sich jener weiche melancholische Duft, mit dem unsere Landschaftsmaler so gern kokettiren, auch über diese Würste und Schinken lagert, daß es fast aussieht, als seyen sie alle schimmelig geworden. Das ist auch noch etwas vom landschaftlichen Auge unserer Zeit.

Der Wechsel des durch große Meister conventionell gewordenen Styls, die Ausartungen und Fortschritte der Technik u. s. w. spielen bei allen diesen Dingen allerdings eine große Rolle mit und neben dem wechselnden Blick. Allein wie wesentlich es doch auch immer auf den letzteren ankommt, das mag man da recht deutlich merken, wo es sich um Architekturlandschaften, überhaupt um die Porträtirung alter Werke der Bildnerei und Baukunst handelt, die man in verschiedenen Zeiten gar verschiedenartig angesehen und also auch dargestellt hat, während doch die Originale wahrlich durch alle Jahrhunderte dieselben geblieben sind.

Die reinste gothische Architektur, in der Zopfzeit porträtirt, sieht fast immer zopfig aus. Der in organischer Nothwendigkeit durchgeführte Blätter- und Rankenschmuck wird, ohne daß es der Zeichner merkt, zum willkürlich geschweiften Rococoschnörkel, die zur Höhe aufstrebenden Proportionen dehnen sich in die Breite, so daß man meinen sollte, auch das Augenmaß wechsele. An dem Gebäude selber aber ist seit seiner Erbauung vielleicht kein Stein verrückt worden; der Zopf war gewiß nicht in das Original gefahren, er steckte nur im Auge des Copisten. Am auffallendsten mag man dieß sehen an

den Städte- und Architektur-Prospekten, wie sie im Holzschnitt den zahlreichen topographischen Werken des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts beigegeben sind. Fast jeder mittelalterliche Thurm trägt hier das Gepräge der Renaissance, jeder Spitzbogen wird möglichst zum Rundbogen zusammengedrückt, so fest saßen diese neuen Formen damals den Leuten in Auge und Hand. Man hatte auch in diesem äußeren Sinn kein Organ mehr für die alten Linien. Peter Neefs, der berühmte Architekturmaler dieser Zeit, stand freilich auf solcher Höhe der Kunst und Technik, daß er die Perspektiven seiner gothischen Kirchen vollkommen correct wiedergibt; er hatte sich in diesem Stück die Objectivität des künstlerischen Blickes gerettet, die in den vorgedachten handwerksmäßigen Arbeiten durchaus fehlt: dennoch verläugnet er auch hierin nicht ganz das Kind seiner Zeit. Er malt z. B. seine Innenräume gothischer Dome fast immer auf breite Tafeln von geringer Höhe, wodurch die Spitzbogen und Gewölbstructuren des Vordergrundes oben abgeschnitten werden. Trotz der mathematisch genauen Zeichnung bekundet also doch die Gesammtanlage des Bildes, daß die Zeit Peter Neefs' kein rechtes Auge mehr für das Princip, den Geist der Gothik hatte, sonst würde der Meister nicht gerade die entscheidenden Schlußformen der Pfeiler und Wölbungen durch die willkürliche Horizontallinie des Rahmens weggeschnitten haben. So malt Neefs in der That strenge Gothik, aber doch sehen wir seinen Bildern das siebzehnte Jahrhundert an, welches die mittelalterlichen Formen, wenn's hoch kam, mit dem äußeren, nicht aber mit dem inneren Auge richtig zu schauen vermochte.

Die antike Statue quillt in allen Umrissen auf unter

dem Bleistift des Zeichners aus dieser Zeit, jeder Muskel wird breiter, voller, üppiger, obgleich der Zeichner sicherlich glaubte, er habe ihn mathematisch genau wiedergegeben. Die griechische Göttin sieht gar nicht mehr so spröde drein, sie ist kokett geworden; die Jungfrau wird zum Weibe, weil dem Zeitalter das jungfräuliche Auge fehlte, weil sich die vollbusigen Rubens'schen Frauengestalten und Buonarotti's aufquellendes Muskelspiel überall nicht bloß in das schaffende, sondern auch in das empfangende innere Gesicht vorschoben. Mignon malte damals die Blumen am liebsten auf der Stufe ihrer voll entfalteten Pracht, die Früchte in ihrer zum Platzen saftigen Reife; er verschmähte die geschlossene Knospe. Es ist das mehr als eine bloße Liebhaberei dieses einzelnen Meisters: es ist ein Wahrzeichen für das Auge des ganzen Geschlechts, welches stumpf war für die Schönheit der Knospe, nicht bloß im Blumenstück, sondern in allen Stoffen der bildenden Kunst.

Dieses Wechselspiel des „Blickes" findet überall statt, wo das Schöne angeschaut wird, am meisten aber bei dem Naturschönen, weil dieses als solches im Blicke erst erzeugt werden muß. Stätiger bleibt schon das Auge für das Kunstschöne.

In der Jugend hat man ein ganz anderes landschaftliches Auge als im Alter. Darum fühlen wir uns oft sehr enttäuscht, wenn wir nach Jahr und Tag eine bekannte Gegend wiedersehen. Es gibt kein undankbareres Geschäft, als einen Andern von landschaftlichen Schönheiten überzeugen zu wollen; man bemüht sich dann gleichsam, ihm sein eigenes Auge einzuimpfen, was selten gelingt. Dies ist dann weiter die Aufgabe des Landschaftmalers, sein landschaftliches Auge

dergestalt Jedem, der sein Gemälde beschaut, einzuimpfen, daß derselbe die nämlichen Schönheiten aus der Landschaft heraussieht, welche das Auge des Künstlers hineingesehen hat. Man muß ihm, wo er das erreicht, wenigstens zugestehen, daß er klar, logisch und im Bewußtseyn seiner Effekte gearbeitet habe.

Das landschaftliche Auge ist niemals ein absolutes, und wenn von zehn Menschengeschlechtern jedes den Urkanon landlandschaftlicher Schönheit in etwas anderem findet, dann hat doch keines durchaus recht oder unrecht. Diese Unsicherheit des landschaftlichen Auges könnte einen Maler verrückt machen, der dann doch einmal definitiv wissen möchte, ob nicht etwa das folgende Jahrhundert mit eben solchem Fug sein Ideal der Naturschönheit belächeln wird, wie wir die landschaftlichen Neigungen des vorigen und vorvorigen Jahrhunderts belächeln. Er könnte dann im Rückblick auf die ungeheuern Schwankungen im Begriffe des Naturschönen so irr an seinen Augen werden, daß er zuletzt keine Garantie mehr hätte, ob der Berg, den er als rundformige Kuppe zeichnet, nicht vielleicht in Wirklichkeit spitzig und zackig ist, während der rundliche Linienschwung nur wie bei jenen Zopfmalern überall sein Auge gefangen hielte. Wenn aber das landschaftliche Auge nur, wie die Juristen sagen, bona fide sieht, dann hat es auch für seine Zeit richtig gesehen. Ob uns nun unsere Enkel darüber auslachen werden, daß wir so und nicht anders gesehen, das können wir getrost auf sich beruhen lassen; denn keine Gegenwart hat überhaupt irgend eine Gewähr dafür, daß sie nicht von der nächsten Zukunft ausgelacht wird.

Das musikalische Ohr.

1852.

Die norddeutsche Stimmung unterscheidet sich im Allgemeinen von der süddeutschen — ich meine die Orchesterstimmung.

Die Wiener Stimmung ist die höchste in Deutschland. Noch höher aber geht man in Petersburg; der Ton, aus welchem man an der Newa spielt, ist der höchste in ganz Europa. Die Klimax des europäischen Kammertons läßt sich in ihren drei Hauptstufen gegenwärtig nach der Orchesterstimmung folgender drei Hauptstädte darstellen, und zwar vom tiefsten Tone zum höchsten aufsteigend: Paris, Wien, Petersburg. Einen deutschen Kammerton gibt es nicht, wohl aber Dutzende verschiedener deutscher Kammertöne, einen Wiener, Berliner, Dresdener, Frankfurter ꝛc., so daß bei solchem Partikularismus selbst jene oben angedeutete Zweitheiligkeit der nord- und süddeutschen Stimmung nur als eine ganz allgemein zu fassende Hypothese erscheint. Dagegen nimmt man ganz unverfänglich Pariser Ton und französischen Ton für gleichbedeutend. [1] Andererseits hat auch Italien

[1] Frankreich centralisirt auch hier, und man beruft gegenwärtig ein Tridentinum nach Paris, zur Wiederherstellung der Katholicität in der europäischen Orchesterstimmung.

keine einheitliche Stimmung. Schon vor hundert Jahren unterschied man dort, vom tiefern zum höhern aufsteigend: römischen, venezianischen und lombardischen Ton. In Rom dürfte man also ungefähr aus dem Pariser Ton spielen, in Oberitalien aus dem Wiener und Petersburger. Ich schreibe keine politischen Metaphern, sondern trockene musikalische Wahrheit.

Sollte aber diese Varietät der musikalischen Stimmung, die ihre historischen Wurzeln weit hinauf treibt, etwas ganz Willkürliches und Zufälliges seyn? Schon der deutsche Sprachgebrauch legt in das Wort „Stimmung" einen bedeutungsvollen Doppelsinn. Die gegebene Basis, auf welcher sich die Akkorde der Musik, andererseits die Akkorde des Gemüthslebens aufbauen, stempelt er mit dem gleichen Namen.

Es ist eine der reizendsten aber auch schwierigsten Aufgaben der Culturgeschichte, die gleichsam persönliche Empfindungsweise, welche jedes Zeitalter besonders kennzeichnet, den Ton, auf welchen dasselbe gestimmt ist, zu belauschen, im Unterschied von der Erkenntniß seiner ausgesprochenen Thaten und Gedanken.

Diese Aufgabe würde unlösbar seyn, wenn nicht die Kunstgeschichte einen Schlüssel dazu gäbe. Ich zeigte aber schon im Vorhergehenden bei dem „landschaftlichen Auge," daß hierbei weit weniger die historische Würdigung der Kunstwerke als solcher in Betracht kommt, wie die Erforschung der besonderen Weise, in welcher ein Geschlecht das Schöne aufgenommen und genossen hat. Und zwar läßt sich dies wieder besser bei der flüssigsten, subjektivsten Gattung des Schönen, bei dem Naturschönen erkennen, als bei dem objektiveren Kunstschönen.

Der Naturſchönheit aber ſteht in der Kunſt die muſikaliſche am nächſten, als die hier wiederum ſubjektivſte, in ihrem Ausdruck allgemeinſte, in ihren Formen wandelbarſte. Die culturgeſchichtlich ſo wichtige Erſcheinung, daß jedes Zeitalter mit anderm Auge ſieht, mit anderm Ohr hört, läßt ſich darum nirgends ſchärfer beobachten, als bei der jeweiligen Auffaſſung der Naturſchönheit und der Grundformen muſikaliſcher Darſtellung. Ich ſpreche alſo von dieſen Grundformen, nicht von den muſikaliſchen Kunſtwerken, denn an dem, was man vergleichungsweiſe die muſikaliſche Naturſchönheit nennen könnte, an den Urformen des hohen oder tiefen Tones, der Klangfarbe, des Zeitmaßes, der Rhythmik ꝛc., erprobt ſich am reinſten die unbewußte Umwandlung des muſikaliſchen Ohres im Gegenſatz zu der bewußtern Weiterbildung des künſtleriſchen Geſchmacks.

Vergleichen wir die Orcheſterſtimmung des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. In dem Maße, als die europäiſche Menſchheit leidenſchaftlicher, bewegter im öffentlichen und Privatleben wurde, als ſich unſere geiſtige Stimmung erhöhte, hat ſich auch unſere Orcheſterſtimmung höher hinaufgeſchraubt. Euler berechnete 1739 die Schwingungen des großen (achtfüßigen) C auf 118 in der Secunde. Marpurg gibt 1776 für denſelben Ton bereits 125 Schwingungen an. Chladni beſtimmte deſſen Schwingungen im Jahr 1802 ſchon auf 128, zwanzig Jahre ſpäter gar auf 136 bis 138 in der Secunde. Und inzwiſchen werden wir immer wieder um ein merkliches höher hinaufgegangen ſeyn!

Man ſieht, ſeit dem Auftreten der Romantiker iſt die Stimmung am heftigſten geſtiegen; zur Zeit der klaſſiſchen

Schule blieb sie sich am längsten gleich. Es war letzteres die Periode des maßvollsten Künstlerthums. Jetzt dagegen dürsten wir nach immer grelleren Tönen, immer höherem Gesang. Mögen alle Geigenquinten springen und alle Sängerkehlen vor der Zeit erschlaffen, wir schrauben dennoch die Stimmung von Jahrzehnt zu Jahrzehnt höher hinauf.

Merkwürdig erscheint hier das im Laufe der Zeit gänzlich herumgekehrte Verhältniß des Kirchentones zum Kammerton. Noch im achtzehnten Jahrhundert stand der Kirchenton weit höher als der Kammerton, und gewiß noch aus einem tieferen Grund, als weil man solchergestalt Zinn an den Orgelpfeifen hätte sparen wollen. Denn die Schilderung des starken Affektes legten die alten Meister in die kirchliche Musik. Dafür brauchten sie den grelleren Ton. Bach dramatisirt in seinen Kirchenconcerten weit greller und charakteristischer, als die gleichzeitigen Meister der italienischen Oper. Die Kammer- und Theatermusik, für welche man die tiefere, mildere, angenehmere Orchesterstimmung wählte, spielte meist nur erst mit dem Schein der Affekte. Als Gluck und Mozart die Tragik aus der Kirche auf die Bühne und in's Concert brachten, mußte naturgemäß auch der Kammerton in die Rolle des Kirchentones eintreten und so ist der erstere in der That allmählig höher geworden als jener.

Damit hängt eine andere Thatsache zusammen. Händels Opern erscheinen uns concertmäßig, Bachs Kirchencantaten in den Arien häufig opernhaft. Viele Nummern dieser Cantaten würden uns heute in der Kirche stören, dagegen dünken sie uns jetzt ausgesuchte geistliche Hausmusik, was sie zu Bachs Zeit gar nicht waren. Wir sind kein kirchlich so

heftig erregtes Geschlecht mehr, daß wir Bachs Musik in ihrer ganzen Ausdehnung noch in der Kirche ertragen könnten; dagegen sind wir als Individuen, in der Familie, in der Gesellschaft unendlich viel heftiger erregt, viel höher gestimmt — auch geistlich — als das achtzehnte Jahrhundert: wir wollen Bach im Concert und im Hause. Der fromme und doch auch so gewaltthätige Thomascantor ist ein Hausmusiker geworden durch uns und für uns; für seine Zeit war er es nicht.

Seit hundert Jahren ward der Tonumfang fast aller Instrumente nach der Höhe bedeutend erweitert. Die hohen Lagen, in denen sich jetzt jeder gewöhnliche Geiger bewegen muß, würden damals oft den ersten Virtuosen zu halsbrechend gewesen seyn. Die Menschen selber waren noch nicht hoch genug gestimmt, um sich an solch spitzigem Gezwitscher zu ergötzen. Die Flöte des siebzehnten Jahrhunderts stand eine Quart tiefer als die des achtzehnten, in der Terzflöte und dem Piccolo des neunzehnten Jahrhunderts sind wir wieder um eine Terz, ja um eine volle Octav über das achtzehnte Jahrhundert hinaufgestiegen! Unsere Urgroßväter nannten die tiefste Flöte flauto d'amore, die Alt-Hoboe oboe d'amore, eine tiefe Geige viola d'amore, weil ihr Ohr in den tiefen Mitteltönen vorzugsweise den Charakter des Zärtlichen, Lieblichen, Schmachtenden fand. Jetzt können wir kaum mehr eine Liebesmelodie geigen oder blasen, die nicht in der zwei- und dreigestrichenen Octav herumkletterte.

Die mustergültigen italienischen Gesangcomponisten aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts legten die Effekttöne für das eigentlich dramatische Pathos, ebenso die Kraft-

paſſagen der Arienſchlüſſe beſonders gern in die Mittellage. Unſer anders geſtimmtes Ohr fordert dieſe Effekttöne der Leidenſchaft in der Regel ſo hoch als möglich. Die Altſtimme iſt als Soloſtimme aus den Opern faſt ganz verſchwunden, in denen ſie früher ſo bedeutſam hervortrat. Die hohe Stimmung unſers ganzen inwendigen Menſchen hat uns kein Ohr mehr gelaſſen für den Alt.

Jedenfalls ſind wir hier bei einem Extrem angekommen, dem ſchon der Bau der menſchlichen Stimmwerkzeuge widerſpricht. Kaum beim Liede verzeiht man noch einen mäßigen und natürlichen Tonumfang. Zu allen Zeiten hatte man dem Liedercomponiſten erlaubt, ſeine Melodien aus möglichſt wenigen Tönen aufzubauen. Während der alte Bach in ſeinen Arien die Singſtimme oft auf's rückſichtsloſeſte von einer äußerſten Grenze zur andern jagt, beſchränken ſich ſeine Söhne und Schüler in ihren kleinen deutſchen Liedern auf den beſcheidenſten Umfang. Aehnlich verfuhren die meiſten ſpäteren Tonſetzer bis zur Zeit der Romantiker. Da ſprengte man auch hier die Feſſel. Schubert konnte auf der einen Seite die maßvollſten Lieder ſetzen, auf der andern die maßloſeſten. Es iſt manchmal (wie auch bei Beethoven) als empöre ſich ſeine Phantaſie dagegen, daß ihr ein Zügel angelegt werde durch die natürliche Grenze der menſchlichen Stimme. Allein dieſe Naturgrenze läßt ſich einmal nicht wegſchaffen, und wo ſie ignorirt wird, geſchieht es auf Koſten der Ausführbarkeit. Darum kehrten ſpätere Romantiker, wie Spohr und Mendelsſohn, alsbald wieder zu der bequemen Mittellage als der eigentlichen Stimmlage des Liedes zurück. Ueber dem Durſt nach grellen Klängen hatte man ganz vergeſſen, daß ein Lied

ſchon um deßwillen bequem zu ſingen ſeyn muß, weil es immer nur andeutend, niemals in voller dramatiſcher Ausführung vorgetragen werden darf. Fühlen denn unſere Sänger nicht, die ſeit Schubert ſo gerne das Lied zur dramatiſchen Scene machen, wie lächerlich es wäre, wenn ein Vorleſer ein Lied mit voller Stimmgewalt deklamiren wollte, gleich dem Dialog eines Dramas?

In dem unſchätzbaren Privilegium des Liedercomponiſten, für mäßigen Umfang ſchreiben zu dürfen, iſt dieſem faſt allein vor allen Tonſetzern noch ein Mittel gegeben, allmählich auch auf die Inſtrumentalmuſik zurückzuwirken, und das Ohr unſerer Generation wieder umzuſtimmen, daß ihm die grellen Töne der extremen Stimmlagen wieder verleidet werden, und der Wohlklang kräftiger, leicht und behaglich angeſchlagener Mitteltöne wieder zum allgemeinen Bewußtſeyn komme. Gegenwärtig iſt unſere inſtrumentale Kunſt in dieſem Punkt geradezu unter die Zwingherrſchaft der Klavierfabrikanten und Blasinſtrumentenmacher gekommen. Wenn die Klaviatur des Flügels wieder einmal um etliche Töne länger gemacht wird, dann glauben die Componiſten „hinter ihrer Zeit“ zurück zu bleiben, wenn ſie nicht dieſe neuen hohen Schrilltöne ſofort in ihren nächſten Werken anbringen; und wenn das Blaſechor um etliche neue Klappen und Ventile bereichert worden iſt, dann müſſen flugs die Partituren wachſen nach Maßgabe dieſer Klappen und Ventile. Schämt ſich die Kunſt denn nicht, alſo unter die Botmäßigkeit des Handwerks gerathen zu ſeyn?

Das Ohr des achtzehnten Jahrhunderts bevorzugte diejenigen menſchlichen Stimmen, deren Klangfarbe der Geige,

der Oboe oder dem Violoncell am nächſten kam, und hielt ſolche des lyriſchen und dramatiſchen Ausdrucks beſonders fähig. Der Caſtrat ſingt, als ob er eine Oboe in der Kehle habe; das iſt viel zu herb und glanzlos für unſer Ohr. Dieſes ſchätzt jene glänzendere hellere Klangfarbe ungleich höher, welche dem Ton der Flöte, Clarinette oder des Horns entſpricht. Die Lieblingsklangfarbe des achtzehnten Jahrhunderts verhält ſich zu der des neunzehnten, wie matt angelaufenes Gold zu glänzend polirtem. Die Periode der Romantiker bezeichnet auch hier den Wendepunkt des Geſchmacks; Beethoven vollendete die Emancipation jener Blasinſtrumente in der Symphonie. Die vollgriffige moderne Behandlung des Klaviers feierte zugleich ihren Sieg. Sie wirkte für den äußeren Tonglanz dieſes Inſtrumentes ebenſo günſtig, wie ſie allmählich das Ohr des Dilettanten und Muſikanten verſtopfte gegen die Reize einer einfachen aber charaktervollen contrapunktiſchen Stimmführung. So hat denn der Laie heutzutage gar ſelten mehr ein Ohr für die Feinheiten des Streichquartetts, während andererſeits unſere Urgroßväter beim Anhören unſerer Blechharmonie- und Militärmuſiken unzweifelhaft davon gelaufen wären. Die älteren Symphonien, weil weſentlich auf die Effekte des Streichchores berechnet, erſcheinen uns jetzt wie eingedunkelte Bilder. Aber die Symphonien ſind ja unverändert geblieben, nur unſer Ohr hat ſich verdunkelt für die Auffaſſung der Klangfarbe des Streichquartetts. Daſſelbe Orcheſtertutti, welches in jenen Werken vor ſiebzig Jahren überwältigend großartig klang, klingt uns jetzt nur noch einfach kräftig. Wir kommen daher bei ſolchen Symphonien zu der ſeltſamen Nothwendigkeit, daß wir zur Aufhellung

unſers auf dieſem Punkt verdunkelten Ohres die Streichinſtrumente bei einfachem Blaſechor doppelt beſetzen müſſen, um dieſelbe Wirkung zu erhalten, welche der alte Meiſter mit einfacher Beſetzung erzielt hatte.

Ein höchſt wunderliches Ding iſt es um die Charakteriſtik der Tonarten. Zu verſchiedenen Zeiten hat man jeder einzelnen Tonart eine ganz andere Ausdrucksfähigkeit, oft die ganz entgegengeſetzte Farbe beigelegt. Dem achtzehnten Jahrhundert war G dur noch eine glänzende, einſchmeichelnde, üppige Tonart; ja im ſiebzehnten Jahrhundert nannte Athanaſius Kircher dieſen Ton geradezu „tonum voluptuosum.“ Uns dagegen gilt G dur für eine beſonders beſcheidene, naive, harmloſe, ſchwach gefärbte, einfache, ja triviale Weiſe. Ariſtoteles ſchreibt der doriſchen Tonart, die zunächſt unſerm D moll entſpricht, den Ausdruck der Würde und Stätigkeit zu; ein halbes Jahrtauſend ſpäter nennt auch noch Athenäus dieſe Tonart eine männliche, prächtige, majeſtätiſche. D moll hatte alſo für ein antikes Ohr ungefähr denſelben Charakter, den für uns C dur hat. Das iſt doch in der That ein Sprung a dorio ad phrygium. Was aber für die Alten nicht ſprüchwörtlich, ſondern buchſtäblich ein Sprung a dorio ad phrygium geweſen, nämlich die Gegeneinanderſtellung von D moll und E moll, das bildet für uns gar ſo keinen erſtaunlichen Gegenſatz mehr. Im ſiebzehnten Jahrhundert findet Prinz dieſelbe doriſche Tonart, die dem Ariſtoteles das Gepräge des Würdigen und Stätigen hatte, als D moll nicht blos „gravitätiſch,“ ſondern auch „munter und freudig, andächtig und temperirt;“ Kircher hört Kraft und Energie aus dieſer Tonart heraus, Matheſon ein „devotes, ruhiges,

großes, angenehmes und zufriedenes Weſen," welches die Andacht und Gemüthsruhe fördern, dabei übrigens auch zu „ergötzlichem" Ausdruck gewandt werden könne. Dagegen findet der moderne Aeſthetiker ſeit Ch. D. Schubarts theoretiſchem Vorgang und ſeit dem Gebrauch, den Gluck und Mozart in der dramatiſchen Praxis von D moll gemacht, das Gepräge weiblicher Schwermuth, düſtern Brütens, tiefer Bangigkeit in der nämlichen Weiſe, die für eine frühere Zeit der tonus primus, die beſonders männlich würdige und kraftvolle war! Und damit das Maß voll werde, iſt es dem Ohr der muſikaliſchen Romantiker unſerer Tage durchaus geläufig geworden, auch teufliſches Wüthen und Rachetoben, dazu allerlei dämoniſchen Schauer, mitternachtsgrauſigen muſikaliſchen Vampyrismus aus D moll herauszuhören, wie ja ſchon die Königin der Nacht der „Hölle Rache," die in ihrem Herzen kocht, in D moll Luft macht, und im Freiſchütz die Hölle in D moll triumphirt. Von C dur, der joniſchen Tonart, ſagt Sethus Calviſius im ſechzehnten Jahrhundert, ſie ſey früher gern zu Liebesliedern gebraucht worden und daher in den Geruch einer etwas muthwilligen und ſchlüpfrigen Weiſe gekommen; jetzt dagegen klinge dieſer Ton als der helle, kriegeriſche, mit dem man die Mannen zur Schlacht führe. Das ſiegesfreudige Kriegslied der proteſtantiſchen Kirche, „Ein feſte Burg iſt unſer Gott," ſteht darum auch im joniſchen Tone. Calviſius wird aber ſelber ſtutzig über dieſen unglaublichen Wandel in der Auffaſſung der nämlichen Sache und fügt hinzu, man möchte faſt argwohnen, was jetzt joniſche Tonart heiße, das ſey früher phrygiſche genannt worden und umgekehrt. Die Namen haben aber in der

That nicht gewechſelt: das Ohr hat gewechſelt. Wenn vor Calviſius C dur die erotiſche Tonart war, dann galt im ſiebzehnten Jahrhundert G dur dafür, im achtzehnten dagegen, wo die Liebespoeſie vom Luſtigen und Tändelnden ins Sentimentale umſpringt, hat ſich auch das muſikaliſche Ohr entſprechend umgeſtimmt, und ſchon vor Werthers und Siegwarts Zeit iſt das ſehnſüchtige, weich ſchwermüthige G moll der eigentliche erotiſche Modeton geweſen, ja Matheſon erklärt ihn geradezu für den „allerſchönſten Ton," was für die Nervenſtimmung der damaligen Bildungswelt gewiß bezeichnend iſt. Wir ſind wieder hinausgekommen über dieſe thränenvolle, weiche Liebesweiſe und halten A dur für eine beſonders dem Liebeslied nahe liegende Tonart, wie ja auch ſchon Don Juan ſeine Liebe der Zerline in A dur erklärt.

Seit den Tagen der Romantiker, ſeit Beethoven, hat ſich unſer Ohr auch in der Auffaſſung der Tonarten entſchieden vom Einfachen und Natürlichen dem Abſonderlicheren zugewendet. In den Tonarten C, G, D, F, B und Es Dur fand das achtzehnte Jahrhundert noch charakteriſtiſche Eigenthümlichkeiten, die wir kaum mehr herauszuhören vermögen. Dem überreizten modernen Ohr klingen dieſe einfachen Tonarten flach, farblos, leer; dafür haben wir uns dann immer tiefer in die entlegeneren Tonarten hineingewühlt, und Klangweiſen, die unſere Väter nur bei den ſeltenſten und ſtärkſten Affekten anwandten, ſind unſern Componiſten bereits zum täglichen Brod geworden.

Aus dieſem Chaos der verſchiedenen Ohren kann man ſich am Ende nur retten, wenn man der Meinung des alten Quantz, des Flötenmeiſters Friedrichs des Großen beipflichtet,

der nach breitem Für und Wider zu dem Schluſſe kommt, im Princip laſſe ſich über die Charaktere der Tonarten gar nichts feſtſtellen, in der Praxis aber werde der Tonſetzer ſchon fühlen, daß auch nicht Alles in allen Tönen gleich gut klinge und darum für jeden einzelnen Fall nach künſtleriſchem Ohr und Inſtinkt ſich beſonders zu entſcheiden haben. Ich füge nur noch hinzu: auch nach dem Ohr ſeiner Zeit. Denn indem Quantz die principielle Entſcheidung ablehnt, zeigt er ſchon, daß ſein Ohr ſich der damaligen italieniſchen Tonſchule gefangen gegeben hat, die nicht ſowohl das Charakteriſtiſche, als das einfach Schöne aus der Muſik herauszuhören ſtrebte, und, unbekümmert um den damals lebhaft geführten Schulſtreit über die Tonarten, ihre Melodien ſo ſetzte, wie ſie dem Organ des Sängers und den Fingern des Begleiters am bequemſten lagen.

In der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts beſaß man noch ein ſehr feines Ohr für langſame Tanzmuſik. Die große Mehrzahl der damaligen Tanzweiſen war nur mäßig bewegt. Unſerm modernen Ohr und Pulsſchlag dagegen erſcheint langſame Tanzmuſik als ein Widerſpruch in ſich. Was zu jener Zeit als tanzbegeiſternde Weiſe den Leuten in die Füße fuhr, das würde uns jetzt einſchläfern. Wir begehren ſtürmiſch aufregende Tanzmuſik, unſere Vorfahren zogen die heiter anregende vor. Welch ein ganz anders geartetes, ganz anders geſchichtlich, politiſch, ſocial bedingtes Geſchlecht iſt das geweſen, dem die majeſtätiſch ſtolzirende Sarabanda, die feierlich bewegte Entrée, Loure und Chaconne, die ſchäferlich zierliche Muſette, der maßvoll ſchwebende Siciliano, der gemeſſen graziöſe Menuet als Tanzrhythmen ins Ohr

klangen, im Gegenſatz zu einer Generation, die den wirbelnden Walzer, den ſtürmiſch hüpfenden Galopp, den raſenden Cancan tanzt! In der Oper konnte der tragiſche Held eine Sarabanda tanzen, und ſogar aus den Kirchenchorälen hat das Ohr des achtzehnten Jahrhunderts Tanzmuſik herausgehört. Matheſon machte (1739) aus dem Choral „Wenn wir in höchſten Nöthen ſind" einen ſehr tanzbaren Menuet, aus „Wie ſchön leucht't uns der Morgenſtern" eine Gavotte, aus „Herr Jeſu Chriſt, du höchſtes Gut" eine Sarabande, aus „Werde munter, mein Gemüthe" eine Bourrée und endlich aus „Ich ruf' zu Dir, Herr Jeſu Chriſt" eine Polonaiſe, indem er die Choralmelodien Note für Note beibehielt und nur im Rhythmiſchen änderte, ganz wie wir jetzt aus Opernarien Märſche, Walzer und Polkas machen. Welch ungeheure Gegenſätze des muſikaliſchen Ohrs binnen eines Jahrhunderts! Es liegt in ihnen nicht bloß eine Revolution der künſtleriſchen Entwicklung gezeichnet, ſondern eine noch viel größere der ganzen geſellſchaftlichen Sitte.

Bei mehreren muſikaliſchen Schriftſtellern aus dem erſten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts findet man die Bemerkung, der Modegeſchmack in der Muſik ſey damals plötzlich umgeſprungen; kurz vorher habe man mit den ſchnellſten Tempis, den bewegteſten Rhythmen und Figuren den größten Effekt gemacht, jetzt ſey langſame, gravitätiſch einherſchreitende Muſik an der Tagesordnung. Im ſiebzehnten Jahrhundert wurde der Zwölfachteltakt vorwiegend zu Tanzſtücken, überhaupt im raſchen Zeitmaß gebraucht; im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts fühlte man dagegen etwas ganz anderes aus dieſer Taktart heraus: ſie ward conventionell für das weiche,

ſehnſüchtige Adagio. Händel zeigt uns in ſeinen hüpfenden Giga's und in ſeinen ſchleichenden ſchäferlichen Liebesarien beide Auffaſſungen des Zwölfachteltaktes neben einander. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verſchwindet dieſe ehemalige Mode-Taktart faſt gänzlich. Ueberhaupt vereinfacht ſich in der Haydn'ſchen Periode das rhythmiſche Gefühl und viele Taktarten kommen ganz außer Curs. Es gibt in dieſem Stück keinen größeren Gegenſatz als Haydn und Seb. Bach. Haydn generaliſirt die Rhythmen, um den möglichſt durchſchlagenden und allgemein verſtändlichen Effekt zu erzielen; Bach individualiſirt ſie zur möglichſt ſubtilſten Wirkung. Haydn und ſeine Zeit begnügte ſich weſentlich mit dem Vierviertel-, Zweiviertel-, Dreiviertel- und Sechsachtel-Takt; er vereinfachte alle denkbaren rhythmiſchen Formen dergeſtalt, daß ſie ſich in einer dieſer vier Weiſen ausdrücken ließen. Bach gebraucht wenigſtens dreimal ſo viele Taktarten und iſt in ihrer Wahl ſo haarſpaltend, daß es ſich häufig mehr um eine Spitzfindigkeit in der Bezeichnung, um eine Zunftkoketterie mit den Meiſtergeheimniſſen der Technik handelt, als um einen Unterſchied in der Sache. Allein dies quillt bei ihm doch wieder aus einem Gefühl für die zarteſten Feinheiten der Rhythmik, wie es ſeitdem gar nicht wieder da geweſen iſt. Das Ohr der ganzen Bach'ſchen Periode war eben noch weit mehr geſchärft für rhythmiſche Subtilitäten als das unſrige. Um damals im Tanzſaal zu unterſcheiden, ob eine Courante aufgeſpielt wurde oder ein Menuet, ob eine Gavotte oder eine Bourrée, dazu gehörte eine Schärfung des rhythmiſchen Inſtinkts, von der wahrlich wenig mehr übrig geblieben iſt bei unſern tanzenden jungen Leuten, die oft ſich

noch beſinnen; ob das ein Walzer oder Galopp iſt, was ihnen die Muſik eben mit dem rhythmiſchen Dreſchflegel in die Ohren paukt.

In den erſten Jahrzehnten unſers Jahrhunderts war ein Ohr für die feineren rhythmiſchen Schattirungen der Tanzmuſik faſt gar nicht mehr vorhanden, während ſich gleichzeitig in der Concertmuſik wieder ein größerer rhythmiſcher Reichthum entfaltete. Niemals hat man ſich durch rhythmiſch flachere Tanzweiſen anregen laſſen, als die jener Walzer, Ecoſſaiſen ꝛc., welche man z. B. in den zwanziger Jahren tanzte. Das Ohr für die feineren Abſtufungen der „Tanzbarkeit“ im muſikaliſchen Rhythmus war damals förmlich verdunkelt und eingeſchlafen. Jetzt erwacht es zuſehends wieder. Unſere Polkas, Mazurkas ꝛc., auf die ſcharfe, originelle Rhythmik nationaler Volkstänze baſirt, ſind gute Vorboten dafür. Aber iſt es nicht ein bedeutſamer Wink für den Culturhiſtoriker, daß der Sinn für die feinere Tanzrhythmik zu erſterben begann zur Zeit der franzöſiſchen Revolution, und ſich in den rauhen Tagen des Napoleoniſchen Weltſturmes und dem nächſtfolgenden Jahrzehnt am gründlichſten erloſchen zeigte, während im Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten das Ohr für die Feinheiten der Tanzrhythmik am allgemeinſten und höchſten ausgebildet erſcheint? Und mit der wiedererwachten Luſt am Rococo ſchärft ſich auch das moderne Ohr wieder zuſehends für die Feinheiten der Tanzrhythmen.

Wir ſind ganz in demſelben Maße raſcher im Tempo geworden, wie wir höher hinaufgeſtiegen ſind in der Stimmung. Wir leben noch einmal ſo ſchnell wie das achtzehnte Jahrhundert, darum muſiciren wir auch noch einmal ſo

ſchnell. Schon einen Haydn'ſchen Menuett vermögen unſere meiſten Muſiker nicht mehr vorzutragen, weil ſie kein Ohr und keinen Puls mehr haben für die behaglich gemäßigte Bewegung dieſer Tonſtücke. Das ruhig gemüthliche Andante, in welchem unſere klaſſiſche Zeit ſo manches ihrer klarſten und reinſten Tonbilder dargeſtellt, iſt ein von den modernen Romantikern geradezu verpöntes Tempo. Comodo, comodamente, bequem, war vor hundert Jahren eine ſehr beliebte Bezeichnung der Vortragsweiſe einzelner Muſikſtücke. Dieſe Ueberſchrift iſt bei uns ganz außer Curs gekommen, und wir verſteigen uns viel häufiger bis zum Furioso, als daß wir beim Comodo ſitzen blieben. Auch die alten Meiſter hatten eine Gattung von Tonſtücken mit der Ueberſchrift „Furia"; es war aber mit dem Wüthen ſo ernſtlich nicht gemeint, denn die Furia war ein Tanz. Die Franzoſen hielten vor Alters den ganz langſamen Triller für beſonders ſchön, der uns ſchülerhaft lächerlich klingt, dagegen würde man die bewunderten rapiden Triller unſerer beſten heutigen Sängerinnen vor 150 Jahren wahrſcheinlich Bockstriller genannt haben. Beiläufig bemerkt hatten die Leute vor 200 Jahren auch noch ein Wohlgefallen daran, den Triller mit der Terze ſtatt mit der Secunde zu ſchlagen, was ſchon im achtzehnten Jahrhundert nur noch die Dudelſackpfeifer feſthielten, während es unſerm Ohr vollends Gräuel und Barbarei geworden iſt.

Vor hundert Jahren galt es für ein Wagniß, dem Publikum ein Adagio im Concertſaal vorzuführen. Gleichzeitige muſikaliſche Schriftſteller warnen nachdrücklichſt vor dieſem Experiment. Ein getragenes, ſchwermüthig ernſtes,

in ſtiller Leidenſchaft verglühendes Tonſtück war der behäbig vergnüglichen Geſellſchaft jener Tage eben ſo ſelbſtverſtändlich langweilig, wie unſerm großen Publikum ein Fugenſatz. Man ſuchte heitere Anregung durch die Muſik, keine ergreifende Aufregung. Darum bequem langſames Tempo, aber kein Adagio. Wagte man ja in der galanten Schreibart ein Adagio, ſo mußte der Spieler daſſelbe durch allerlei frei hinzugefügten Schmuck von Paſſagen und Kadenzen, durch improviſirte Triller, Gruppettos, pincements, battements, flattements, doublés ꝛc. erſt amüſant und kurzweilig machen. „Im Adagio," ſagt Quantz in Betreff des Vortrags, „muß jede Note gleichſam careſſirt werden." Beim Vortrag unſerer heroiſchen Adagios verlangt man eher, daß jede Note malträtirt werde. Es iſt eine gewichtige culturgeſchichtliche Thatſache: die erſte Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts hatte noch kein Ohr für das ſentimentale weibliche Adagio. Bachs und Händels Adagios ſind noch alle männlichen Geſchlechts. Und nun, welche merkwürdige Umſtimmung des muſikaliſchen Ohres, als in der zweiten Hälfte deſſelben Jahrhunderts die butterweichen Adagios der Tagescomponiſten mit einemmal alle ſchönen Seelen in ſanfter Rührung zerſchmelzen ließen! In derſelben Zeit, wo die Werther- und Siegwarts-Periode in der Litteratur eingetreten iſt, gewinnen die Laien ein Ohr für das Adagio. Wie wenig hat man noch den innigen Verkettungen der muſikaliſchen Entwicklung mit der litterariſchen nachgeforſcht! Der ganze Siegwart iſt ja nichts anderes, als ein zerfließendes Pleyel'ſches Adagio in breite Worte überſetzt. Eine unbezahlbare Stelle im Siegwart handelt vom Adagio. Siegwart und ſein Schulfreund ſpielen eines

Abends auf der Geige ein Adagio von Schwindl: „Und nun spielten sie so schmelzend, so bebend und so wimmernd, daß ihre Seelen weich wie Wachs wurden. Sie legten ihre Violine nieder, sahen einander an mit Thränen in den Augen, sagten nichts als: „„vortrefflich““ — und legten sich zu Bette.“ Drastischer ist das plötzlich dem Adagio erschlossene Ohr der Sentimentalitäts-Periode nirgends gezeichnet worden! Es wurde von da an ein förmlicher Unfug mit der Adagioseligkeit getrieben. In der Jean-Paul'schen Zeit schrieb man sich die Sentenz in die Stammbücher: daß ein schlechter Mensch kein Adagio spielen könne, verwandten blühenden Unsinns nicht zu gedenken. Der Moment aber, wo wir ein Ohr für's Adagio gewonnen, bleibt culturgeschichtlich epochemachend.

Daß in der Harmonie Vieles, was für unsere Vorfahren überraschende Gegensätze bildete, uns im Gegentheil wenig überrascht, vielmehr trivial dünkt, ist nicht auffallend. Aber daß dem Ohre eines Zeitalters Harmonienverbindungen völlig falsch und unsinnig klingen, die dem Ohre einer andern Zeit schön und naturgemäß geklungen haben, dieß ist doch eine räthselhafte Thatsache. Schon die grellen und unvorbereiteten Dissonanzen, die wir jetzt häufig für sehr wirkungsreich halten, haben vor hundert Jahren für ohrzerreißend gegolten. Mehr noch. Die schauerlichen Quartenfolgen in den Diaphonien des Guido von Arezzo aus dem elften Jahrhundert widerstreben unserm Ohr so sehr, daß die äußerste Selbstüberwindung geübter Sänger dazu gehört, um solche Harmonienverbindungen überhaupt nur aus der Kehle zu bringen. Und doch müssen sie dem mittelalterlichen Ohr schön und naturgemäß

geklungen haben! Sogar Hunde, welche moderne Terzen- und Sextengänge ruhig anhören, fangen jämmerlich zu heulen an, wenn man ihnen die barbarischen Quartengänge der Guidonischen Diaphonien auf der Geige vorspielt! Diese historisch constatirte Umstimmung des musikalischen Ohres ist in der That unbegreiflich. Sie mag uns aber auch ahnen lassen, wie vollends erst mittelalterliche Hunde heulen würden, wenn man ihnen etwa Modulationen aus dem Tannhäuser vorspielen könnte.

Die Concertmusik der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts war in ihrer trivialen Masse eine „Belustigung des Verstandes und Witzes." Wie man jetzt „Volksmusiklehren" schreibt, so schrieb man damals Anleitungen, „wie ein Galanthomme einen vollkommenen Begriff und Gout von der Musik erlangen könne," und Matheson sagt, nicht satyrisch, sondern im Ernst: „Sonst forderte man zu einer Composition nur zwei Stücke, nämlich Melodiam et Harmoniam. Man würde aber bei itzigen Zeiten sehr schlecht bestehen, wofern man nicht das dritte Stück, nemlich die Galanterie hinzufügte, welche sich dennoch auf keine Weise erlernen noch in Reguln verfassen läßt, sondern blos durch einen guten Goût und gesundes Judicium acquiriret wird. Wollte man eine Comparaison haben, so wäre der Leser etwan nicht galant genug, zu begreiffen, was die Galanterie in der Musique bedeute, so könnte ein Kleid dazu nicht undienlich seyn, als an welchem das Tuch die so nöthige Harmonie, die Façon, die geziemende Melodie, und dann etwan die Borderie oder Broderie die Galanterien vorstellen möchte."

Bei einem ſo ſchneidermäßigen Kunſtgeſchmack der damaligen galanten Welt iſt es dann um ſo mehr zu bewundern, wenn ein einſamer großer Geiſt wie Sebaſtian Bach ſeine beſten Gedanken und eigenſten Formen auch in der Concertmuſik zu entfalten wagte. Freilich mußte er darum auch einſam bleiben.

Jene Muſik aber „zur Beluſtigung des Verſtandes und Witzes“ liebte kurze Stücke, knappen Periodenbau, kleine Takte, häufige Wiederholungen deſſelben Gedankens. Das Alles erfaßt das verſtändige Ohr leicht, und ergötzt ſich an der Vergleichung der in gleicher oder veränderter Form wiederkehrenden Themen. Wir bringen dagegen faſt immer ein träumendes, ſelten ein verſtändig vergleichendes Ohr mit zur Muſik. Darum iſt die moderne Muſik viel einflußreicher, aber auch viel gefährlicher als die alte. Die Muſikſtücke wachſen von Jahr zu Jahr mehr in die Länge, damit man während des Vortrags derſelben gehörig austräumen kann. Der Periodenbau iſt unendlich verwickelter geworden. Früher genügten vier Takte für eine einfache melodiſche Phraſe, dann ſechs, dann acht, jetzt kaum zwölf und ſechzehn. Der alte ehrenwerthe Schicht nannte den jungen Beethoven, als er die breitere Architektonik des Periodenbaues in deſſen Compoſitionen zuerſt kennen lernte, ein muſikaliſches Schwein. Er hörte den Mann der Zukunft mit dem Ohr ſeiner vergangenen Zeit, und hatte in ſo fern ganz recht. Den Leuten aus der frühern Periode des achtzehnten Jahrhunderts würden Beethovens Compoſitionen jedenfalls unſäglich confus und ſchwülſtig, ja als Produkte eines muſikaliſchen Wahnſinns, dazu von den gröbſten ſtyliſtiſchen und grammatiſchen Schnitzern wimmelnd erſchienen ſeyn, wie ſie es ja mitunter auch noch

den älteren Zeitgenossen des Meisters waren. Es ist das Aussprechen dieser Thatsache aber nachgerade bedenklich geworden; denn jeder musikalische Esel folgert jetzt, weil seine Arbeiten Niemand gefallen, darum sey auch er ein Beethoven.

Die knappen Gedanken und Phrasen der alten Meister sind unserm träumenden musikalischen Ohr störend, beunruhigend, sie wecken uns auf. Die modernen Musiker vermögen diese allzu kurz gepackte Schreibart äußerst selten mehr eindringlich vorzutragen, weil sie nicht gewohnt sind, in so kurzen Absätzen Forte und Piano und melodischen Ausdruck zu wechseln; sie haben nur noch Ohr und Hand für breit auslaufende Perioden, ellenlange Fortes, Pianos und Crescendos. Die überwiegende Masse der ältern Kammermusik des achtzehnten Jahrhunderts hat für unser Ohr etwas nüchtern Rationalistisches.

Die verstandesmäßige Tonmalerei jener Zeit verhält sich zur modernen Tonmalerei wie die gemalte Allegorie der Zopfzeit zu Kaulbachs symbolischen Gemälden. Joh. Jak. Frohberger, Kaiser Ferdinands III. Hoforganist, hat die Gefahren, welche er bei einer Ueberfahrt über den Rhein ausgestanden, in einer — Allemande dargestellt. Dem Ohre der Zeitgenossen klang diese Darstellung vollkommen verständlich und deutlich. Dietrich Buxtehude schilderte die Natur der Planeten in sieben Klavier-Suiten. Der Hamburger Organist Matthias Weckmann setzte das dreiundsechzigste Kapitel des Jesaias in Musik, und der damals berühmte Judenbekehrer Edzardi gab ihm das Zeugniß: er habe im Baß den Messias so deutlich gemalt, als ob er ihn mit Augen gesehen habe. Für das Verständniß solcher verstandesmäßig allegorisirender

Muſik haben wir ſchlechterdings kein Ohr mehr, ja wir begreifen das Ohr, welches eine vergangene Zeit für dieſelbe hatte, ſo wenig als wir den Wohllaut begreifen können, den das mittelalterliche Ohr in Guido's Quartenharmonien fand, die doch jetzt ſelbſt die Hunde nicht mehr verdauen.

Ich breche ab mit der Vorführung meiner Urkunden über die Umſtimmung des muſikaliſchen Ohrs. Wollte man hier ausführen, ſtatt blos anzudeuten, ſo würde die Skizze zu einem Buche anwachſen.

Es hat gewiß einen wunderſamen Reiz, aus vergilbten Notenblättern den Geiſt vergangener Zeiten heranzubeſchwören, an der Hand des hiſtoriſchen Studiums in heimlichen, traulichen Stunden ſein eigenes Ohr umzuſtimmen, daß es die Accorde, denen längſt heimgegangene Geſchlechter gelauſcht, im Geiſte ſo wieder vernehme, wie ſie jenen geklungen; es hat einen wunderſamen Reiz, den geheimſten, inſtinktiven Stimmungen des Gefühlslebens einer verſunkenen Welt, den Naturlauten ihrer Seele, nachzuforſchen, die ganz andere geweſen ſind, wie die unſrigen, die für uns verloren wären, weil Bild und Wort zu fern ſtehen, wenn ſie nicht in der Tondichtung ihren feſten Ausdruck gefunden hätten. Es fehlt dem culturgeſchichtlichen Charakterbild der letztvergangenen Jahrhunderte jener eigenthümliche ſeeliſche Lichtglanz, jener geheimnißvolle kleine leuchtende Punkt, der aus dem Auge eines gutgemalten Porträts dem Beſchauer entgegenſchimmert, wenn nicht auch ſolche Dinge wie die Erkenntniß des landſchaftlichen Auges und des muſikaliſchen Ohres der Zeit unter die Züge des Charakterbildes aufgenommen ſind.

Alte Malerbücher als Quellen zur Volkskunde.

1852.

Es erscheint vielleicht seltsam, wenn ich bekenne, daß ich in den Schriften des Vasari, Sandrart, Leräisse, Houbracken und ähnlicher alter Herren von der Staffelei und Palette zuweilen die Probleme der bürgerlichen Gesellschaft verfolge und mitunter bei einer socialen Frage viel lieber zum Maler- oder Tonkünstlerlexikon als zum Staatslexikon greife. Vielleicht klingt dann das Geständniß schon weniger befremdend, daß es in meinen Studentenjahren Schilderungen gewesen sind, wie beispielsweise jenes in Schnaase's „Niederländischen Briefen" so meisterlich gezeichnete Charakterbild des Jan Steen, des tollen Heiligen, bei dem sich die künstlerischen und socialen Wechselwirkungen so wunderbar durcheinander schlingen, was mich von dem einseitigen Studium der Kunstgeschichte hinübertrieb zur allgemeinen Culturgeschichte, wo ich dann endlich bei dem modernsten Abschnitt, der Gesellschaftskunde, mir eine kleine Hütte zu bauen trachtete. So hänge ich an jenen Malerbüchern, wie an der Kunstgeschichte überhaupt, mit der ganzen Erinnerungsseligkeit, die wir einer ersten Liebe bewahren.

Wer die Gesellschaft naturgeschichtlich studirt, der will sie nicht blos in ihren Gruppen und Gattungen, in ihren Ständen und Berufen untersuchen: er will auch wissen, wie diese socialen Sphären auf die Persönlichkeit des Einzelnen zurückwirken. Das ist bei den Zuständen der Gegenwart nicht schwer. Wir sehen täglich Schuster und Schneider, Bauern und Edelleute in ihrer social bedingten persönlichen Originalität. Es ist hier vielmehr schwieriger, sich das Gattungsleben abzuziehen, als das Einzelleben wahrzunehmen. Für die Vergangenheit dagegen kehrt sich die Sache um. Wie die gesammte Schuster- und Schneiderschaft vor dreihundert Jahren gesellschaftlich, gewerblich, zünftig organisirt war, das wissen wir sehr wohl; aber wie sich die Persönlichkeit der einzelnen Schuster und Schneider damals unter diesen socialen Einflüssen entwickelte, das wissen wir nicht. Wir besitzen eine Geschichte der Handwerke, aber keine Geschichte der Handwerker. Unsere Gewerbegeschichte hat keine biographische Rubrik. Nur auf Umwegen können wir folgern, wie denn so ein alter Schuster oder Schneider, dessen Treiben auf der Zunftstube uns so klar vorliegt, in seinem Hause ausgesehen, in seiner persönlichen, menschlichen Entwicklung sich gegeben habe. Dennoch gelüstet's den Culturhistoriker, auch das Letztere zu erfahren. Die zartesten Lasuren würden einem historischen Bild des socialen Lebens fehlen, in welchem von solch persönlicher Charakteristik keine Spur zu finden wäre.

Nun können wir aber auf mancherlei Umwegen allerdings auch erfahren, wie die alten Handwerksmeister persönlich gerathen seyn mögen unter der Sonne und dem Regen

ihres Zunfthimmels. Schon in der erzählenden und dramatiſchen Dichtung der Zeitgenoſſen werden wir ja häufig in das individuelle Leben der Bürger von allerlei Stand und Beruf eingeführt. Nicht minder ausgiebiges Material ſcheint ſich mir jedoch auf einem andern Punkte zu erſchließen.

In alter Zeit ſtack die Kunſt — auch in ſocialem Betracht — ſo tief im Handwerk, daß uns in der Geſchichte der Künſtler überliefert iſt, was uns als eine Geſchichte der Handwerker nicht überliefert werden konnte: ein biographiſcher Ergänzungsband zur Gewerbechronik. Wie die großen Schneider und Schuſter vergangener Tage gewachſen und geworden ſind, das wiſſen wir nicht mehr; getröſten uns aber damit, daß wir es wiſſen von ihren nahen Collegen, den Meiſtern der ehrſamen Maler-, Reißer- und Holzſchneider-, der Stadtzinkeniſten und Hoftrompeterzunft; denn wir können mit Vorſicht von dem einen Gewerb auf's andere ſchließen. Hier nun treten die alten Malerbücher unbeſtritten in die vorderſte Linie als Quellenſchriften. Ueberreich an biographiſchem Detail, ſind dieſe Bücher des ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts ein unbezahlbarer, ungehobener Schatz für den hiſtoriſchen Fundamentbau unſerer modernen Geſellſchaftswiſſenſchaft.

Die Malergenoſſenſchaft gehört im Mittelalter zu den Gewerben; ſie ſteckt lange genug mit den Tünchern und Vergoldern in der nämlichen Zunft.[1] Für den Kunſthiſtoriker

[1] Wie die Künſtler zur Handwerkerſchaft, ſo gehen andererſeits aber auch die Handwerker zur Künſtlerſchaft über. So wird von den Augsburger Schreinermeiſtern erzählt, ſie ſeyen in der luxuriöſen Zeit des 16. Jahrhunderts dergeſtalt mit kunſtreichen Schnitz- und Fournierarbeiten beſchäftigt

hat dieſes Verhältniß ſeine düſtere Schattenſeite, dem Culturhiſtoriker aber lacht das Herz, wenn ihm noch Albrecht Dürer erzählt, wie er dem Michael Wohlgemuth für drei Jahre „aufgedungen“ worden ſey, wie er von ſeinen „Mitknechten“ weidlich geplagt worden, wie er nach überſtandener „Lehre“ endlich auf die „Wanderſchaft“ gegangen u. ſ. w. Denn nun können wir mit einer Schaar von nicht weniger als viertauſend Malern und Kupferſtechern aus den vier letztvergangenen Jahrhunderten ins Feld rücken, und aus ihren Biographien erforſchen, wie denn eigentlich das alte Gewerbeweſen zurückgewirkt hat auf die perſönliche Entwicklung des Einzelnen.

In der älteſten Zeit, wo die Kunſt und das Handwerk noch vollſtändig in einander verwachſen ſind, alſo etwa bis zur zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, gibt es auch vorwiegend nur eine Chronik der Malerkunſt; die biographiſche Chronik der Maler dagegen iſt nur dürftig. Ganz beſonders trifft dies bei dem zunfteifrigen Deutſchland zu. Die Gewerbsleute haben nur als Gruppe, als Gattung ein Anrecht auf die Geſchichte; der Künſtler als Individuum. Darum wiſſen wir von den großen Baumeiſtern des deutſchen Mittelalters in der Regel nicht einmal die Namen, denn bei aller künſtleriſchen Meiſterſchaft ſtanden ſie als Geſellſchaftsbürger mitten in den Reihen des Gewerbs. Aehnlich iſt es bei den älteſten Malern. Wir würden nicht einmal den

geweſen, daß ſie ſich zuletzt für Künſtler angeſehen und gar keine gröbere Bauarbeit mehr verrichtet hätten. Erſt mit der Rückkehr magererer Zeiten bequemten ſie ſich auch wieder zu dieſer und ſind wieder vollkommene Schreiner und Handwerker geworden.

Meiſter des Kölner Dombildes, des herrlichſten deutſchen Malerwerkes aus der erſten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, mit Namen nennen können, wenn ſich nicht in dem Tagebuch A. Dürer's von ſeiner Reiſe in die Niederlande die Worte fänden: „Item hab 2 Weißpf. von der taffel aufzuſperren geben, die maiſter Steffan zu Cöln gemacht hat.“ Und aus dieſer magern und unſichern Notiz und dem techniſchen Vergleich einer Reihe von andern Bildern mit dem Dombild hat man dann erſt Namen und Stellung eines ſo epochemachenden Künſtlergenius zum Frommen unſerer Kunſtgeſchichtſchreibung folgern können! Findet ſich ja ein Name bei dieſen alten Meiſtern, dann iſt es häufig wiederum blos der Vorname, ganz dem Herkommen entſprechend, wie es bei den Handwerkern noch bis zur neuern Zeit im Schwange war. Selbſt Lukas Cranach heißt in den Urkunden noch faſt durchweg „Meiſter Lukas Maler.“ Der Name des Meiſters hatte aber auch ſchon um deswillen weniger Bedeutung, weil in den meiſten Bildern ebenſoviel Geſellenhülfe als Meiſterarbeit ſteckte. Solange noch die handwerkliche „Malerwerkſtatt“ im ſtrengen Sinne aufrecht erhalten wurde, ſind häufig die „Malersknechte“ die anonymen Mitarbeiter, und der Meiſter iſt nur der verantwortliche Redakteur des Bildes. Sowie die Zunft zur Schule, die Werkſtatt zum Atelier wird, ſchwinden die Geſellenhände mehr und mehr von den Bildern des Meiſters, und nun erſt erhält die hiſtoriſche Feſtigung des einzelnen Künſtlernamens ihren rechten Sinn.

Aus der älteſten Zeit, wo Kunſt und Handwerk ſocial noch ganz ungeſchieden waren, werden wir alſo auch noch wenig Ausbeute finden für unſere biographiſche Geſellſchafts-

ſtudien. Anders jedoch in der Uebergangszeit, wo die Künſtlerzunft allmählich zur Künſtlerſchule ſich umwandelt, die Corporation zur Aſſociation, wo die Maler immer noch Handwerker und doch auch ſchon perſönlich frei gewordene Künſtler ſind.

Wie vordem der Ruhm des Individuums dem Ruhme der Zunft mußte geopfert werden, ſo verſchlingt freilich auch jetzt noch häufig die Schule, als die freie techniſche Genoſſenſchaft, den Namen und die Perſönlichkeit des einzelnen Meiſters. Wir ſehen viele Maler ihre Familiennamen geradezu hingeben für einen Schulnamen. In der niederländiſchen „Schilderbent" führen die Mitglieder ihre „Bentnamen," d. h. ihre Schul- und Zunftnamen, wie die Studenten ihre Kneipnamen führen, wie die Handwerker ohne Zweifel auch ihre Zunftnamen geführt haben, und die Kunſtgeſchichte hat oft dieſe Bentnamen (Tempeſta, Ordonance, Schildpad, Zonebloem, Neel de Scheeler, Strabo ꝛc.) ſtatt der wirklichen beibehalten, die mitunter ganz verloren gegangen ſind. Allein mit dem Namen iſt dann doch die Perſon nicht vergeſſen, und wo die Schüler ihren Ruhm dem Meiſter opferten, da haben wir wenigſtens von dem Meiſter perſönliche Kunde bewahrt. Wir beſitzen noch Genrebilder in der beſten Art der Niederländer des ſiebzehnten Jahrhunderts, die uns mitten hinein führen in das luſtige Leben der damaligen Malergenoſſenſchaften. Da ſind die einzelnen berühmten Meiſter des Malerbundes im Schlafrock porträtirt, wie jeder nach ſeiner Art Schelmenſtreiche treibt oder Trübſal bläst, ein Denkmal der feſten Genoſſenſchaft der Schule und doch zugleich der frei gewordenen Einzelperſönlichkeit. Bei der ehrſamen altdeutſchen Malerzunft wären ſolche Bilder undenkbar.

Das Monogramm, womit der Maler seine Bilder zeichnete, zog in ganz ähnlicher Weise wie der Beinamen den Schleier eines Zunft- und Schulräthsels über den Namen eines Künstlers. Es wurzelt noch in den mittelalterlichen Mysterien der Handwerke. Statt des hieroglyphischen Monogramms wird aber immer häufiger der vollständige Name eingezeichnet, je selbständiger die fortschreitende Zeit die einzelne Künstlerpersönlichkeit aus dem Gattungsbegriff der Zunft und Schule heraustreten läßt. Heutzutage, wo kein Zunftgeheimniß, keine Schilderbent, keine Werkstatt im alten Sinne mehr existirt, kann die Anwendung des Räthselspiels der Monogramme nur noch die Bedeutung einer Grille haben.

Wir finden unter den Malern mehr Künstlerfamilien als bei irgend einem andern Künstlerberuf. Ich weiß keine Parallele in der ganzen übrigen Kunstgeschichte zu dieser Masse ganzer Malersippen, wie sie etwa repräsentirt sind in den sechs Holbein, den achtundzwanzig Tischbein, den neun van Bemmel, den neun Dietzsch, den acht Fueßli, den Bibiena, den fünf van Huysum, den vier Roos, den Mieris, Merian, Preisler, Kobell, Rugendas, Quaglio und so vielen andern. Man braucht nur in einem Malerlexikon zu blättern, um sogleich zu entdecken, daß fast die Hälfte aller Namen als Vettern, Brüder, Kinder ꝛc. doppelt vorkommen. Ein ganzes System von Täuschungen und Betrügereien gründet sich im Bilderhandel auf diese zahllosen Gleichnamen. Solche Massenhaftigkeit der Künstlerfamilien hängt aber wiederum mit der socialen Stellung der alten Maler inmitten des Gewerbestandes zusammen.

Das Handwerk erbt sich fort, so lange es zünftig

geſchloſſen iſt, nicht die Kunſt. Auf ein Vererben des Genius iſt aus Thatſachen wie die obigen noch gar nicht zu ſchließen. Gewöhnlich iſt in einer ſolchen Künſtlerſippe doch immer nur Einer der geniale Mann geweſen und im Widerglanz ſeines Namens leuchten die Namen der übrigen Familienglieder in unſere Zeit herüber. Die Zunftordnung begünſtigte hundertfältig den Sohn des Zunftgenoſſen. Lehrzeit und Lehrgeld waren ihm verkürzt und leicht gemacht; es verſtand ſich faſt von ſelbſt, daß ſich der Sohn in des Vaters Geſchäft ſetzte. Die Zunft ging aus der Kaſte hervor, wo Stand und Beruf noch abſolut erblich geweſen. Wenn die Kinder eines Hauſes durch mehrere Menſchenalter malten und ſich auszeichneten in der Malerei, ſo hat dies in der alten Zeit keine andere Bedeutung, als wenn damals zahlloſe andere Familien fort und fort im Schloſſerhandwerk, in der Weberei, in der Goldſchmiedekunſt ꝛc. namhaft blieben. Die Meiſtergeheimniſſe der Kunſt waren nur beim Meiſter ſelbſt zu lernen, und wer von Kindesbeinen an ſich einlebte in dieſelben, der hatte einen mächtigen Vorſprung vor jedem fremden Zunftkind. Viele künſtleriſche Aemter wurden ſogar ausdrücklich als erbliche angeſehen, z. B. die Stellen eines Hofmalers, Hoftrompeters, Stadtzinkeniſten, Cantors, des Glockenſpielers auf den holländiſchen Kirchthürmen, ja wohl gar die Würden eines Hofpoeten und des Hofnarren. In Italien, wo die zunftmäßige Geſchloſſenheit des Künſtlerberufes niemals ſo ausgebildet war, wie bei uns und früher gebrochen wurde, ſind auch die Malerfamilien durchaus nicht ſo häufig geweſen wie in Deutſchland. Je mehr Handwerk in einer Kunſt ſteckt, je mehr rein techniſche Vorbildung für dieſelbe erfordert wird,

deſto leichter mag ſich der Beruf dazu vererben. Darum haftet die moderne Dichtkunſt gar nicht mehr an der Familie, während es noch ganze Sippen von Meiſterſängern gab. Die Poeſie iſt techniſch, handwerklich die freieſte Kunſt geworden; denn jede ordentliche Gymnaſialbildung lehrt das Erlernbare der Verskunſt wie der Poetik überhaupt. Die Frage des Horaz, warum man denn glaube, daß das Dichten allein nicht beſonders erlernt zu werden brauche, da man doch zugebe, daß jeder andere Beruf beſonders zu erlernen ſey, birgt daher nur noch eine ſehr eingeſchränkte Wahrheit. Die Dichtkunſt kann überhaupt für uns kein ausſchließender äußerer Lebensberuf mehr ſeyn; denn jeder Lebensberuf fordert zugleich ein Handwerk. Man kann ſich keinen Paß als „Dichter" ausſtellen laſſen, ſich nicht als „Dichter" in einer Gemeinde ſetzen; die Berufsſtatiſtik hat keine Rubrik für die Dichter, wohl aber für die Maler, Muſiker, Bildhauer, Architekten und Litteraten, als die handwerklichen Vertreter der freien Künſte. Im vorigen Jahrhundert, wo das muſikaliſche Handwerk noch zünftig gebannt war, gab es auch noch viele Tonkünſtlerfamilien; dieſe ſterben jetzt aus, je mehr die techniſchen Meiſtergeheimniſſe der Tondichtung gleich dem poetiſchen Gemeingut der gebildeten Welt werden. Dagegen hat ſich z. B. das Beamtenthum in der Gegenwart weit zünftiger abgeſchloſſen, als vordem. Das Handwerkliche im Staatsdienſt kann in der Regel nicht frei erlernt, es muß nach ganz beſtimmt vorgezeichnetem Schulgang erworben, in Lehrlings-, Geſellen- und Meiſterprüfungen erwieſen werden. Folgerecht bildete ſich dann auch eine förmliche erbgeſeſſene Büreaukratie und namhafte Glieder von Beamtenfamilien zählen

jetzt ebensogut nach Dutzenden, wie weiland die achtundzwanzig Tischbein.

An das Kapitel von den Künstlerfamilien ließe sich aus den alten Malerbüchern ein höchst merkwürdiges Material für die Geschichte der socialen Stellung der Frauen anreihen. Wäre dies z. B. ein bloßer Zufall, daß erst mit dem Aufblühen der Kabinetsmalerei die Malerinnen in so großer Zahl hervortreten, daß man sie als eine besondere Gruppe betrachten kann? Ein bloßer Zufall, daß das siebzehnte Jahrhundert, das an Malerinnen fruchtbarste Zeitalter, doch wiederum fast nur Blumenmalerinnen, Stillleben-, Porträt- und Miniaturmalerinnen kennt? Die holländische Kabinetsmalerei dieser Periode schließt sogar bedeutungsvoll mit einer Blumenmalerin, der Rachel Ruysch († 1750). Die meisten dieser Malerinnen stammten aus Malerfamilien, und sehr viele haben sich auch wieder mit Malern und Kupferstechern verheirathet. Landschaftsmalerinnen sind selten, Historienmalerinnen noch seltener und kunsthistorisch von wenig Belang; Anna van Deyster radirte zwar Landschaften, aber ächt weiblich — mit einer Nähnadel. Wir finden hier ein weibliches Künstlerthum, welches noch gar keinen Beigeschmack von Blaustrumpferei hat und in erfreulichstem Gegensatz zu den widerwärtigen gelehrten Weibern jener Zeit steht. Es kommen sogar ein paar gelehrte Weiber vor, die uns, wie Elisabeth Cheron, Margaretha Godewyk und Anna Schurmann, durch ihre weiblich sinnige Malerei wieder aussöhnen mit dem Monströsen ihrer Gelehrsamkeit. Wo die malenden Männer selbst kaum erst der Zuchtschule des Handwerks entronnen waren, wo der Künstlerberuf so häufig als ein Erbstück der

Familie angesehen wurde, und dadurch die Atmosphäre der Kunst auch für die Weiber eine häusliche war, da konnte sich auch die weibliche Künstlerschaft leichter in den rechten Schranken halten, indem sie vorwiegend nur die Aufgaben der sinnigen, feinfühlenden Beobachtung, der zart durchgeführten Nachahmung für sich erkor. Von der Frau des Landschaftsmalers Parmigiano aber steht geschrieben: sie habe mit ihrem Mann das Land durchzogen und ihm bei seinen Arbeiten geholfen — und diese rein aufopfernde Art weiblicher Künstlerschaft ist sicherlich von allen die beste gewesen.

So wie die Maler sich losringen von den Handwerkern, so wie der stufenweise Lösungsproceß der Zunft zur Schule, der Schule zum einzelnen Meister sich vollzieht, beginnt sich ein neues Phänomen in den Malerbüchern zu zeigen: die Legion der Künstleranekdoten. Im fünfzehnten Jahrhundert und im Anfange des sechzehnten konnte man noch füglicher von „Kunstsagen" reden, die zweite Hälfte des sechzehnten aber und das siebzehnte Jahrhundert sind die wahre Maienzeit der Maleranekdoten, der biographischen Schnurren und Aufschneidereien. Selbst von den auf frühere Perioden zielenden Histörchen sind die meisten wohl erst in dem gedachten Zeitraum entstanden und eingeschoben worden.

Sollten nun diese Malergeschichtchen, die schon um ihrer ungeheuern Masse willen den Culturhistoriker stutzig machen müssen, nicht auch noch einen andern Werth haben, als daß man einzelne zeitweilig zum Aufputz der Miscellen in unsern Feuilletons wieder ans Licht zieht? Haben wir nicht selber noch den Bildungsproceß einer ganz ähnlichen anekdotischen

Mährchenwelt vor unseren eigenen kritisch hellen Augen im neunzehnten Jahrhundert sich entfalten sehen? Wie in Niederland und Italien die mythischen Malerhistörchen aufkamen, als der Prunk mit Gemälden Modesache geworden war, ganz ebenso sind in unserer Gegenwart, wo die Musik Modesache geworden, nicht minder abenteuerliche Mythenbildungen über Componisten und Virtuosen, Sänger und Sängerinnen wie Pilze aufgeschossen. Ja wir können heute schon aus dem Mythenkreise, der sich in das Lebensbild eines Paganini, einer Catalani ꝛc. eingestohlen hat, oft obensowenig mehr das wirklich geschichtlich Begründete mit Bestimmtheit ausscheiden, als wir es in den alten Malerbüchern vermögen.

Aber nicht bloß die Kunst, auch die Künstler müssen Mode geworden seyn, wenn sich solche Anekdotenkreise massenhaft bilden und im Lawinenlauf des Mythus fortrollen sollen. Die Kunst muß bereits einen so subjektiven Charakter gewonnen haben, daß der Künstler selbst persönlich interessant wird. Ja dieser Satz muß sogar in seiner Umkehrung gelten, also daß ganze Gruppen von Kunstwerken erst interessant werden, weil ihre Schöpfer persönlich interessant waren. Summa, die Künstleranekdoten setzen den ganzen modernen Subjektivismus der Kunst voraus und den ganzen persönlichen Ehrgeiz des neueren Künstlerlebens. Die mittelalterlichen Maler malten sich selber noch nicht vor dem Spiegel mit Pinsel und Palette in der Hand, als ihr eigenes Kunstobjekt; sie stellen sich höchstens als Beter oder bescheidene Zuschauer in den Winkel irgend einer figurenreichen Composition. Die vorgedachten Porträtgenrebilder aus dem lustigen Kneiplleben der niederländischen Malerbünde sind gleichsam die

gemalte Künſtleranekdote. So hat von da an auch ſo mancher Maler ſein eigenes Atelier als Stillleben gemalt, und in Schleißheim ſehen wir gar mehrere mit bewunderswürdiger Liebe ausgeführte Bilder Teniers, auf denen eine Gemäldegallerie und das Treiben der Künſtler und Kunſtfreunde in derſelben ſo gewiſſenhaft dargeſtellt iſt, daß wir trotz des winzigen Maßſtabes jedes einzelne Bild und Styl und Colorit ſeines Meiſters zu erkennen und dieſe Tafeln gleich einem photographirten Katalog zur Erhärtung des Alters und der Aechtheit der noch vorhandenen Meiſterwerke benützen können.

Die Künſtlerſagen gruppiren ſich eben ſo gut zu geſchloſſenen Anekdotenkreiſen, wie die Volksſagen zu Sagenkreiſen. Wir haben einen förmlichen Anekdotenkreis von Seemalern, die ſich behufs des Studiums in allerlei abenteuerlicher Art den brandenden Wogen, von Schlachtenmalern, die ſich dem feindlichen Feuer Preis geben. Die alte Geſchichte von den gemalten Trauben des Zeuxis, nach welchen die Vögel flogen, erſcheint im ſiebzehnten Jahrhundert zum öftern in neuer, mitunter auch ſtark vermehrter Auflage. Bei Floris van Dyk ſollen's die Spatzen gerade wie bei Zeuxis gemacht haben, ja bei Johann le Maire macht der Mythus gar noch den Zeuxis zu Schanden, denn le Maire malte einen Säulengang mit ſo natürlicher Perſpektive, daß die Vögel durchfliegen wollten und ſich die Köpfe einſtießen. Da mancherlei Bilder, welche in dieſem Sagenkreis berührt werden, unverſehrt auf uns gekommen ſind, die Spatzen aber nicht mehr nach denſelben fliegen, ſo müßten wir am Ende annehmen, daß das Federvieh im neunzehnten Jahrhundert dümmer oder,

wie man's nimmt, auch geſcheidter geworden ſey, als es im ſiebzehnten war.

Allein ſo ſicher von dieſen Malergeſchichten gut die Hälfte total erfunden ſeyn mag, und ein weiteres Viertel in der Ausſchmückung derart „übermalt," daß die ächte Farbe für immer verloren iſt, ſo wird ein allgemeines culturgeſchichtliches Intereſſe dieſer Mährchenwelt dennoch vorhanden ſeyn. Man muß nur die Anekdotenkreiſe im Großen und Ganzen auffaſſen. Die Anekdote hat ſo gut ihre Symbolik wie die Sage. Das Zeitalter hat in ſeinen Künſtleranekdoten beſtimmte Seiten des Künſtlernaturells epigrammatiſch plaſtiſch ausgedrückt. Haben ſich jene kleinen Thatſachen auch nicht alle wirklich zugetragen, ſo müſſen ſie doch innere Wahrheit für ein Zeitalter gehabt haben, das ſie mit ſo wunderbarer Fruchtbarkeit in hundertfacher Variation fortpflanzte. Und dieſen Kern der inneren Wahrheit der großen Anekdotengruppen (nicht der einzelnen Hiſtörchen) herauszuſchälen, wird eine höchſt belohnende Arbeit für den Culturhiſtoriker ſeyn.

Namentlich zeichnet ſich die Anſchauung des ſiebzehnten Jahrhunderts von der ſocialen Stellung der Malergenoſſenſchaft oft aufs Ueberraſchendſte in dieſen Sagenkreiſen. Welch ein Gewinn wäre es für die Geſellſchaftskunde, hätten ſich auch bei den Gewerben die thatſächlich auch dort vorhandenen perſönlichen Anekdotenkreiſe abrunden und bewahren können! Sie geben uns den Schlüſſel zu einer förmlichen Pſychologie des Standes und Berufes. Es gewährt einen Blick in das Seelenleben der Malergenoſſenſchaft als ſociale Gruppe, wenn wir z. B. ſehen, welche hervorragende Rolle Ehrgeiz und

Eifersucht in den Sagenkreisen der Malerbücher spielen. Cantarini stirbt aus gekränktem Ehrgeiz, van der Dort ärgert sich zu Tode aus gleichem Grunde, dem Annibale Carracci frißt der Gedanke, unterschätzt zu seyn, am Leben, Joos van Cleef wird rasend, weil Philipp von Spanien die Bilder des Titian den seinigen vorzieht, Bartholomäus Flamael wirft den Pinsel ins Feuer, aus Verdruß über die großen Fortschritte seines Schülers Carlier, den Corienzio läßt die Eifersucht Gift mischen für seine Kunstgenossen, Rosso vergiftet sich selbst aus Neid auf den Primaticcio, und selbst eine lange Reihe sonst trefflicher Männer erscheint in einer Weise von dem Dämon der Eifersucht besessen, wie wir dies zwar als Charakterzug aller Künstlergruppen kennen, aber in gleich hohem Grade doch nur noch bei den Schauspielern wiederfinden.

Ich greife einen andern Mythenkreis heraus. Er gibt Kunde von den „Geschwindmalern.“ Hier zeigt sich wieder recht der innige Zusammenhang der alten Malerei mit dem Handwerk. So wie dieser Zusammenhang aufhörte, verlor das Kunst- und Meisterstück des Geschwindmalers seine Bedeutung. Bei der Wagnerzunft galt es vordem als ein besonderes Meisterstück, wenn Einer früh Morgens Holz im Walde aussuchte und aushieb, ein Rad daraus zusammenfügte, und dann noch am selbigen Tage das unbeschlagene Rad zu einer etwa zehn Stunden wegs entfernten Schmiede vor sich her trieb, um dort am Abend den Reif darum legen zu lassen. Wenn nun Nicolaus Loir sich vermaß zwölf heilige Familien an Einem Tage zu malen; wenn Molenaer eine große Landschaft an Einem Tage entwarf und in Oel

ausführte, ohne ſich auch nur eines Malerſtockes dabei zu bedienen; wenn Teniers mit ſeinen „après-soupers“ ſtolzirte, Bildern, die er zwiſchen Abendeſſen und Schlafengehen verfertigte; wenn Walter Crabeth keine Stadt durchreiſ't haben ſoll, ohne in derſelben wenigſtens ein gemaltes Fenſter zu hinterlaſſen: ſo ſteckt in dieſen Anekdoten, die heutzutage als ein ſehr verdächtiges Lob klingen würden, nichts anderes als das Seitenſtück zu jenem Hexenwerke der Radmacher, eine Reminiſcenz aus den Tagen der „Maler- und Tüncherzunft,“ wo derlei Kunſtſtückchen den Meiſterruhm erſt voll machten. In jener Zeit hatten dann auch die Deutſchen ihren Fa-Preſto und zwar in wörtlicher Ueberſetzung. Denn gerade unter den zwiſchen Tünchern und Malern mitten inne ſtehenden Augsburger Freskomalern aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts findet ſich ein Meiſter Mang Schnellaweg, der alſo dem wälſchen Luca Giordano Fa-Preſto den Ruhm ſeines Namens um mehr als zweihundert Jahre vorweg nimmt.

Selbſt viele Hiſtorien, welche lediglich den wahnſinnigen Fleiß alter Meiſter verherrlichen, gehören offenbar unter dieſe Rubrik der Gewerbsehre. Die Aeußerung des Ghirlandajo, der es bedauerte, daß er nicht gleich die ganze Stadtmauer von Florenz bemalen dürfe, findet ihre Erläuterung in ähnlichen Heldenthaten der Handwerkerzünfte. Und ſelbſt ein ſo hoher Genius wie Dürer würde ſchwerlich jene fabelhaft emſige Betriebſamkeit in Kunſt und Handwerk entfaltet haben, wenn er nicht in den Ueberlieferungen der Malerei als eines zünftigen Gewerbes aufgewachſen wäre.

Im fünfzehnten Jahrhundert und im Beginn des

sechzehnten finden wir auffallend viele Maler, die ihrer besonderen Frömmigkeit wegen gepriesen werden: Fiesole, Fra Filippo Lippi, Fra Bartolomeo, Cavallini u. A. Fiesole führt den Beinamen des „Seligen" und „Engelgleichen," der Ulmer Maler Jakob der Deutsche sogar des „Heiligen," und Gaudenzio Ferrari erhält von der Synode zu Navarra das Prädikat „eximie pius." Mit der eigentlichen Renaissancezeit und dem üppigen Rococo aber verschwinden diese Heiligen von der Palette. Man kann alle die im Geiste des Mittelalters liegenden höheren Motive des frommen Wandels gelten lassen und muß doch dabei Realist genug seyn, um vom socialen Standpunkt zu erkennen, daß bei einer gewerblichen Kunstbetriebsamkeit, die aus dem Kloster hervorgegangen und deren Hauptabsatz auf die Kirchen berechnet war, ein gewisser geistlicher Anstrich sich für die Gewerbsgenossen eben so gut von selbst verstand, wie für Organisten und Cantoren, Küster und Meßner, ja am Ende auch für die Lieferanten der Kirchengeräthe und Gewänder.

Für die Geschichte der Gesellschaft ungleich wichtiger als jener Heiligenschein um die Köpfe mittelaltriger Maler erscheint die gegenüberstehende Thatsache, daß mit dem siebzehnten Jahrhundert, wo sich die Maler befreiten von der Verkettung mit dem Gewerb, wo statt der strengen Zucht der Zunft die künstlerische Freiheit der subjectiven Genialität sich durchkämpfte, auch die steife Ehrbarkeit des Privatlebens in eine mehr als burschikose Zügellosigkeit umschlug. Die Schule der einzelnen Meister konnte zwar wohl die technische Tüchtigkeit des Schülerkreises, aber nicht die sociale der alten Zunftgenossenschaft wahren. Ein fliegendes Blatt von 1621

bezeichnet die Maler, Reißer (Zeichner), Formschneider und seltsamer Weise auch die Buchbinder (wenn es noch dem Sprüchwort zu Ehren die Bürstenbinder wären!) als ganz besonders einem flotten Kneipleben zugethan. Aus den Biographien, namentlich der Niederländer dieses Jahrhunderts, lassen sich wohl an hundert kunstberühmte Namen als Zechbrüder aller Klassen zusammenstellen. Es ist freilich einleuchtend, daß Künstler, die mit so großer Liebe und Meisterschaft Trinkstuben und Betrunkene malten, schon um ihrer Studien willen in keinen Mäßigkeitsverein hätten treten dürfen.

Aber das üppige, weltliche Leben saß ja keineswegs blos bei den Volks- und Genremalern. Die katholischen Italiener, Franzosen und Flamänder, welche ihre riesengroßen Altärblätter und Heiligengeschichten so massenhaft malten, wie nur je das Mittelalter, waren trotzdem privatim nicht minder lustige Weltkinder als die reformirten Holländer, die mit ihrem fröhlichen Erfassen des cynisch-humoristischen Volksgeistes dem Puritanismus der Theologen den grellsten Widerpart hielten. War denn der Geist der Zeit in dem religionskriegenden, hexenbratenden siebzehnten Jahrhundert überhaupt so erstaunlich weltlustig? Nicht die allgemeine Stimmung der Periode, sondern die sociale Entfesselung hat die Künstler und die großen Herren damals übermüthig gemacht. Die gleichzeitigen Musiker und die armen deutschen Maler, soweit sie noch in dem alten Zunftbanne gefesselt blieben, erscheinen ihrerseits auch demüthig, bescheiden, kleinbürgerlich engbrüstig. Rubens und Vandyck und Titian aber lebten social recht wie die Könige dieser Welt, darum malten sie auch so weltlich und so königlich.

Welch reiche Abſtufung aller Arten des ſinnlichen Genußlebens von der genialen Ueppigkeit der drei Letztgenannten, dazu eines Guido Reni, Dujardin, Rombouts u. A. bis zur Trunkſucht und Völlerei eines Jean Steen, Patenier, Craesbecke, Joh. Lys, Molenaer, Joh. de Mabuſe, Langendyck, Brouwer, Franz Hals ſammt ſeinen beiden Söhnen! Jean Steen, wohl der reichſte Humoriſt unter den niederländiſchen Genremalern, endet tragiſch — als verſoffener Schenkwirth. Er ſoll trunken ebenſo gut gemalt haben, wie nüchtern, wie es von dem Blumenmaler Joh. van Huyſum heißt, er ſey, in Wahnſinn verfallen, kein ſchlechterer Maler geweſen, als bei hellem Verſtand.

Jene Maler, die 1655 eine große Petition nach dem Haag ſchickten, um von der faktiſch längſt zerſchnittenen Gemeinſchaft mit der Tüncherzunft auch förmlich erlöst zu werden, jene Maler, die keine wunderreichen Heiligen mehr waren wie im fünfzehnten Jahrhundert, ſondern nur noch wunderliche Heilige, und keine ehrſamen Handwerksmeiſter mehr wie im ſechzehnten, jene Leute, die ſich am liebſten durch einen mit Matroſen, Fiſchern und Bauern flott verjubelten Tag für ihre Kunſt begeiſterten, — waren nicht ſo friedfertig, ſo ſtilllebig, wie ihre Bilder zu beweiſen ſcheinen. Sie waren Stürmer und Dränger, gewaſchene Revolutionäre. Und indem ſie das ſociale Leben auf den Kopf ſtellten und das künſtleriſche Urrecht der verachteten gemeinen Natur ausriefen, leiteten ſie eine äſthetiſche Umwälzung ein von ungeheurer Triebkraft. Die ſociale Umwälzung aber verkündete dieſes junge Holland eben in ſeinen anſcheinend ſo gar harmloſen Bildchen als eine Thatſache.

Hier fällt von dem ſocialen Studium manche neue Lichtbrechung auf das kunſtgeſchichtliche. Der volle Anbau der hiſtoriſchen Volkskunde wird überhaupt dereinſt zeigen, daß dieſe der Kunſtgeſchichte für viele reiche Belehrungen nichts ſchuldig zu bleiben braucht, ſondern durch das Erſchließen von tauſend neuen Geſichtspunkten alles empfangene wieder wett machen kann.

Jene Maler, die, trotz Stillleben und Heiligenbild, ſo manche Feſſel der bürgerlichen Sitte abwarfen und die ſociale Selbſtherrlichkeit des Genius weiſſagten, ſind in dieſem Sinne ebenſogut wie manche gleichzeitige Philoſophen und Socialiſten die Vorläufer Rouſſeau's und Voltaire's geweſen. In keiner andern Kunſt ſiegte damals ein gleiches Wagniß. Und war nicht den Holländern, die ihre knorrigen Lebensbilder des „Arbeiters," dazu aber auch ihre wunderbaren Gruppen von buntſcheckigem Lumpengeſindel übermüthig auf die Leinwand warfen, gleich ſo manchem cyniſchen Satyriker der damaligen Litteratur, die prophetiſche Ahnung aufgegangen von dem künftigen ſocialen Recht des gemeinen Mannes, — obgleich das Zeitalter noch mit dem ganzen Hals im ſteifgeſtärkten Spitzenkragen ſtack? Welch ein anders gearteter Geiſt ſprudelt aus ihren mit Abſicht und Behagen gemalten Derbheiten gegenüber dem naiv entſchlüpfenden Cynismus der ältern Maler! Es liegt in ihrem ungewaſchenen Humor eine bewußte, keck herausfordernde Satyre gegen den Zopf der damaligen bürgerlichen Geſellſchaft. Der Harlemer Johann Torrentius ging im frechen Uebermuth ſeiner Darſtellungen ſo weit, daß ein großer Theil ſeiner Bilder durch Henkershand verbrannt wurde, und er ſelber (1630) auf der Folter ſtarb. Und

doch ſtempelt auch ihn die Kunſtgeſchichte mit dem harmloſen Prädikat eines „Stilllebenmalers.“

Das neunzehnte Jahrhundert erkennt es freilich immer allgemeiner an, daß, neben den hiſtoriſchen und beruflichen Standesgruppen, auch Geiſt und Bildung die Geſellſchaft in zwei große Hälften theilt, und die Ariſtokratie des Genius auch den bürgerlichen Mann ebenbürtig macht dem Hochgeborenen. Vor zwei bis dreihundert Jahren konnte man noch nicht alſo ſprechen. Aber die Ehren, zu welchen namentlich in Italien und den Niederlanden ſo viele glänzend belohnte Glückskinder unter den Malern aufſtiegen, war dennoch abermals eine Weiſſagung auf jene moderne Thatſache. Die Anekdote ſymboliſirt es: Kaiſer Maximilian hält dem Albrecht Dürer die Leiter, und Heinrich VIII. von England ſagt jenem Lord, der in Holbein's Werkſtatt bringen wollte, das bedenkſame Wort: er könne aus ſieben Bauern ſieben Lords, aber aus ſieben Lords keinen einzigen Holbein machen. So bedeutend die Thatſache, daß Vandyck aus dem Geiſt der feinen, vornehmen Welt heraus malte, für den kunſtgeſchichtlichen Erklärer ſeiner Werke, ebenſo bedeutend iſt ſie auch für den Hiſtoriker der Volkskunde. Die Ariſtokratie des Genius ſteigt zuerſt bei den Malern epochemachend über den Standesrang der Zunft.

So große ſociale Kriſen erzeugen dann aber auch natürlich allerlei Narrheit in den Köpfen der Einzelnen. Raſche Witterungswechſel bringen Schnupfen und Huſten und ſetzen wohl auch ergötzliche Sparren epidemiſch einem ganzen Stande in den Kopf. So ſind denn auch die Malerbücher des ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts überreich an Sonder-

lingen. Das ſo lange zurückgehaltene Anrecht des Einzelnen auf die Entwickelung ſeiner perſönlichen Abſonderlichkeiten macht ſich nun gewaltſam Luft. Die verrückteſten Grillen kommen in Mode. Ein Italiener verrennt ſich in den Eigenſinn, die Schatten mit der rechten, die Lichter mit der linken Hand zu malen. Arnold Gelder trägt die Farben appetitlicherweiſe mit dem Finger ſtatt mit dem Pinſel auf. Cornelis Kettel befleißt ſich des Kunſtſtückes, mit Händen und Füßen ohne Pinſel die größten Gemälde zu verfertigen. Wie er das angefangen, verſchweigt freilich die Sage. Eſteván March rührt immer erſt die Trommel zu einem Sturmmarſch, bevor er an ſeinen Schlachtenbildern malt. Nicolo Caſſana wälzt ſich am Boden und ſchreit wie ein Beſeſſener, wenn ihm ein Bild nicht nach Wunſche gelingt. Der Geſchichtsmaler Deodat Delmont treibt Wahrſagerei als Nebengeſchäft im Mußeſtunden, und Ludwig van Deyſter iſt bei ſeinem Malerberuf von einer unglückſeligen Dilettantenpaſſion für die Verfertigung von Orgeln, Klavieren, Violinen, Wand- und Taſchenuhren geplagt. Nicolas Colombel ſpielt den Einſiedler und will weder von einem Weib, noch von Schülern und Dienern etwas wiſſen. Dem Baglioni aber ſagt man gar nach, daß er in ſeinem Atelier zu Parma einſt plötzlich von der Staffelei aufgeſprungen, und in Pantoffeln und Kappe nach Rom gelaufen ſey, um dort eine Säule zu copiren, die er in einem begonnenen Werke anbringen wollte.

Chriſtian Schuchart hat unlängſt ein lehrreiches Buch über Lucas Cranach geſchrieben, worin er alle möglichen

Papierschnitzeln von alten Rechnungen, Briefen, Notizen, Tagebüchern, lateinischen Lobgedichten ꝛc. zusammenträgt, und ohne es zu beabsichtigen uns ein weit reicheres Material für das sociale Lebensbild des Bürgers und Gewerbsmanns Lucas Cranach als für das kunstgeschichtliche des Malers gibt. Mich überschleicht ein wehmüthiges Gefühl, wenn ich auf die endlosen Rechnungen und Arbeitsverzeichnisse zurückblicke, die Schuchart von diesem „Lucas Maler" zusammenstellt. Welche ungeheure Thätigkeit, welche grauenhafte Zersplitterung bei diesem großen Tüncher und Maler, den Kugler vom kunstgeschichtlichen Standpunkte den Hans Sachs unter den Malern nennt, was aber auch in socialem Betrachte gilt; denn Beide waren Künstler auf dem gesellschaftlichen Boden des Handwerks. Cranach befaßt sich mit Vergoldung, Lackirung und Oelfarbenanstrich, Tapetenmalerei, Wappenmalerei, Porträtfabrikation, Kupferstecherei, Holzschneiderei und wirklicher Malerkunst jeglicher Art. Dazu ist er auch verantwortlicher Meister von etlichen Dutzend Malerknechten, privilegirter Inhaber einer Apotheke, Bürgermeister und Hofbedienstete mit dem Platz an der zweiten Hoftafel. Wir sprechen so gerne von moderner Zersplitterung: sie ist ja strenge Concentration gegenüber solch namenloser Vielgeschäftigkeit!

Tröstend aber gemahnt mich diese seltsame Mischung von Kunst- und Handwerksbetrieb an das Schicksal einer modernen Berufsgenossenschaft, die in ähnlich getheilter Emsigkeit in's Handwerk arbeiten muß, damit man ihr zeitweilig vergönne, auch wieder frei der Kunst und Wissenschaft zu dienen, an uns Männer der Litteratur, die wir freilich keinen Platz an der zweiten Hoftafel und keinen Stuhl im Bürgermeisteramt

haben. Wir stehen in derselben zweifelhaften socialen Stellung wie die Maler jener Uebergangszeit, dreigetheilt zwischen dem journalistischen Handwerk, der gelehrten Zunft und freier künstlerisch-wissenschaftlicher Productivität, und die Berufsstatistik weiß niemals recht, auf welchen bestimmten Punkt sie uns eigentlich setzen soll. Doch sollten wir es wenigstens selber wissen. Die Litteratur ist eben das Object einer neuen, ächt modernen Berufsthätigkeit wie vor drei Jahrhunderten die Malerei als reine Kunst.

Der Trost, sich zu Zeiten wenigstens ganz einem Bild hingeben und dasselbe mit aller Liebe und Treue, mit dem gedoppelten Fleiß einer halbgefesselten Künstlerhand ausmalen zu dürfen, hielt die alten Maler immer wieder frisch über dem Wasser. Und in der gemüthlichen Vertiefung in ihren Gegenstand waren sie oft unendlich größer und inniger, als die späteren, von der Kette des Handwerks befreiten und wie große Herren geachteten Meister. Sollte es uns von der Gelehrtenzunft halb erlöste Schriftsteller nicht auch frisch über dem Wasser halten, daß es uns doch oft genug vergönnt ist, einen wissenschaftlichen Stoff aus unserer eigensten Individualität heraus mit der ganzen treuen, hingebenden Liebe einer Künstlerseele durchzubilden, ihn in originale Formen zu gießen, die auch dann noch einen Werth behalten können, wenn der Stoff längst veraltet ist, und in der Innigkeit, mit welcher wir auch dem ernsten Gedanken einen Hauch der Schönheit zu geben trachten, den socialen und wissenschaftlichen Zwiespalt zu vergessen, worin wir in dieser Uebergangszeit mitten inne stehen? Was Lessing, Möser, Herder, als Kunstgebilde der wissenschaftlichen Litteratur in Prosa

geſchrieben, das hat ſein Jahrhundert überdauert und lebt und wirkt heute noch kräftiger im Geiſte der Nation, als damals; die gleichzeitigen Bücher der excluſiven Männer einer hochnaſigen Gelehrtenzunft ruhen in den Bibliotheken als Stofffundgruben für nachkommende Gelehrte, die daraus wieder Stofffundgruben für eine ſpätere Gelehrtenzunft machen werden.

Der Kampf des Rococo mit dem Zopf.

1853.

Keine Zeit ist so reich an genrehaften humoristischen Originalen, die sich eine Welt für sich allein bauten, wie das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert. Wir begegnen dort überall Sonderlingen von Profession, die mit bewußter Absicht eine, wie die Schauspieler sagen, „chargirte" Charakterrolle spielten. Ihre Schrullen und Seitensprünge galten für würdig in Memoiren und Anekdotenbüchern der Nachwelt überliefert zu werden, und wer ein Gentleman seyn wollte, mußte wenigstens in einigen Stücken ein Narr seyn. Die romantischen Abenteurer des Mittelalters kehrten wieder in einem neuen Costüm, in minder phantastischen, aber weit humoristischeren Formen, Don Quixote hat den Helm mit der Perücke vertauscht.

Für das neunzehnte Jahrhundert sind derlei Originale — wo sie etwa noch existiren — ganz zufällig, für das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert waren sie nothwendig.

Jener eigensinnige Trotz auf die möglichst barocke Persönlichkeit, jene dem ganzen Zeitalter eingeborene Neigung zur individuellen Caricatur reimt sich zwar ganz gut mit

dem willkürlich abenteuerlichen Geschmack der Rococozeit — des siebzehnten Jahrhunderts —; aber sie steht im schroffesten Widerspruch zu der Tendenz des Zopfes, im achtzehnten; denn das Wildwüchsige zu beschneiden, das Phantastische nüchtern, das Ueppige schmal, mager und uniform zu machen, und Leben, Kunst und Wissenschaft über denselben Kamm der akademischen Regel zu scheeren: dies alles ist ja gerade ein unterscheidendes Merkmal des Zopfes vom Rococo. Dennoch behauptete sich jene Neigung zur individuellen Caricatur durch die ganze Zopfperiode. Ja das Wappenbild dieser Zeit selbst, der Haarzopf, ist hervorgewachsen aus dem widersprechenden Streben, die freiwuchernde Originalität des Haarwuchses zu bändigen und zu uniformiren, und doch auch wieder dem Menschen eine pure Grille, einen kleinen Originalitätsschnörkel hinten anzuhängen.

Man könnte kurzweg sagen, ein Extrem hat das andere herausgefordert. Als die Leute den alten fachmäßigen Hanswurst von der Bühne verbannten, ward es ihnen Bedürfniß selber als Hanswurste einher zu laufen. Die nüchterne, aufgeklärte Zeit protestirte gegen die alten Volksmärchen mit Kobolden, Gnomen, Elfen und Consorten, aber Tausende von lebendigen Caricaturen spielten dafür in ihrem eigenen Zimmer die Kobolde und Gnomen, und schäferliche Damen nahmen den Elfen, Nixen und Nymphen ihre Rollen ab.

Allein das Phänomen führt zu viel tieferen culturgeschichtlichen Thatsachen.

Scheiden wir vorerst die Begriffe. Die Wörter „Rococo“ und „Zopf“ galten anfangs nur der bildenden Kunst; man gewöhnt sich aber allmählich, sie für die ganze Culturperiode

zu gebrauchen. Das ist fein und löblich; denn jene Wörter sind aus dem Leben, aus der sinnlichen Anschauung gegriffen, während wir sonst fast nur noch todte Schulwörter für derlei Dinge zu erfinden pflegen.

Das Rococo — in der bildenden Kunst — setzt die Renaissance voraus, und ich glaube, man hat es gar schon die verrückt gewordene Renaissance genannt. Gerechter könnte man sagen, als sich die Renaissance berauschte, ward sie zum Rococo. Und wenn dann das Rococo der Rausch, so wäre der Zopf der Katzenjammer der Renaissance.

Doch ich muß mein Roß zu ruhigerem Schritte zügeln und schulgemäßer definiren.

In der Renaissance wurden die antiken Formen wiedergeboren, zunächst in und neben den mittelalterlichen, dann zur Besiegung derselben. Aber die neue Zeit des sechzehnten Jahrhunderts hatte neue Bedürfnisse, neue Sinne, neue Leidenschaften, denen die Antike so wenig vollkommen genügen konnte, wie die Gothik. Wer kein alter Römer mehr ist, der kann auch nicht mehr ganz so bauen und bilden, wie die alten Römer. Darum reckte und dehnte man an der Antike und paßte sie dem neuen Menschen an, so gut es eben gehen wollte. Kunstformen anpassen ist aber ebenso schwer, als Röcke zu verändern, die auf einen fremden Leib geschnitten sind. Nur wenigen der größten Baumeister und Bildner gelang es auf kurze Frist, den inneren Widerspruch zwischen dem neuen Leben und der alten Kunst zu beschwören. Keine Kunstperiode hat eine so spannenkurze Blüthe gehabt, wie die ächte Renaissance; schon da sie zur Welt kam, trug sie das Muttermal der Manier auf der Stirne.

Dieſe Manier in ihrer Fülle und Reife iſt das Rococo. Die vollſaftigen, lebenſprühenden Leute, in welchen der Sturmgeiſt der Periode der Entdeckungen und Erfindungen, der ſocialen Revolution und der religiöſen Reformation noch immer nicht ausgetobt hatte, fanden die Formen der Antike zu eng und wollten ſie doch nicht aufgeben, reckten und dehnten, ſchnörkelten und verkröpften daran, ja zerſprengten ſie und hielten dann doch wieder ihre Trümmer feſt, ja fanden dieſe Caricaturen und Ruinen ſchöner als das Original. Das Rococo iſt in Feſſeln gewaltthätig, übermüthig im Zwange, in der Nüchternheit trunken. Es iſt die Kunſt einer reichen, üppigen, unklaren, ruheloſen Zeit.

Da kam Krieg und Verwüſtung, Armuth und Elend. Verkommene Menſchen werden trocken und pedantiſch; Druck und Tyrannei von Außen erzeugt Schulmeiſterei nach Innen. So ward denn auch die Kunſt des Rococo im achtzehnten Jahrhundert arm, nüchtern, in Regeln eingeſchnürt, jenes leidenſchaftlichen Schwunges bar, der vordem mit ihren Auswüchſen verſöhnen konnte. Geniale Manieriſten können verführeriſch glänzen, ſchulgerechte ſind abſchreckend langweilig. Der Zopf iſt das vertrocknete, nach akademiſchen Regeln zugeſchnittene Rococo. Die üppige Rococo-Flora von allerlei Kraut, Giftkraut und Unkraut wird uns in der Zopfzeit als todtes Herbarium auf Löſchpapier präſentirt.

Die Perioden der Kunſtgeſchichte meſſen ſich nur nach runden Ziffern. So mag der bildende Künſtler immerhin ſagen, daß dem ſechzehnten Jahrhundert die Renaiſſance gehöre, dem ſiebzehnten das Rococo und dem achtzehnten der Zopf. Aber für die Culturgeſchichte iſt dieſe Rechnung denn

doch wieder etwas zu rund. Die deutſche Litteratur gehört durch ein gutes Stück der Rococozeit bereits dem Zopfe und befreit ſich von dem Zopfe bereits in der dickſten Zopfzeit des Architekten und Bildhauers. Paleſtrina und Orlando di Laſſo zeigen die Nachblüthe des Mittelalters in der Renaiſſanceperiode; Händel und Bach ſtunden im achtzehnten Jahrhundert dem Rococo viel näher, als dem Zopf, wenn ſie nicht ſo neue und eigene Geiſter wären, daß man ſie überhaupt gar nicht recht in jene Begriffe zwängen kann.

Und dennoch gibt das Rococo einen durch die ganze weite Culturgeſchichte des ſiebzehnten Jahrhunderts klingenden Grundton, wie der Zopf des achtzehnten.

Darum braucht man jenen allgemeinen Character der Periode nicht aufzugeben, und ſieht doch, wie das Rococo noch in die Zopfzeit dringt. Denn die Colonnen der Geiſterſchlacht ſchreiten nicht in gleichem Schritt und gleicher Front vor, wie die Bataillone auf dem Paradeplatz, ſondern die Flügelmänner ſind hier oft um ein Jahrhundert dem Centrum voraus.

Wenn uns alſo die Kunſt- und Sittengeſchichte des vorigen Jahrhunderts zeigt, wie damals zwieſpältige Geiſter dennoch auf gemeinſamem Boden miteinander rangen, das Uebermaß abenteuerlicher Willkür mit der nüchternſten allgemeinen Schulmeiſterei, ſo nenne ich dies eben einen Kampf des Rococo mit dem Zopf.

Man verachtete die leibhafte Geſchichte, und brach mit derſelben, um ſich vor der Tyrannei hiſtoriſcher Geſpenſter deſto tiefer zu beugen. Während die Dichter in blindem Reſpect vor den Einheiten des Ariſtoteles als einem hiſtoriſchen

Ur-Kanon befangen waren, verbeſſerte Houdart, ohne ein Wort griechiſch zu verſtehen, den Homer, der ihm nicht regelrecht genug gedichtet hatte.

Bei den großen Herrſchercharakteren des achtzehnten Jahrhunderts, die neue, ſtrengere, geregeltere Formen des Staatsregiments ſchufen, zeigt ſich der gleiche Gegenſatz von perſönlicher Willkür und der Hingabe an eben jenes allgemeine von ihnen begründete Geſetz. Friedrich der Große, Joſeph II, Katharina von Rußland, Maria Thereſia, Karl XII, Peter der Große konnten ſämmtlich das Sonderlingsweſen, welches die Zeit als das nothwendige Attribut einer genialen Natur anſah, nicht ganz los werden. Daher gaben ſie den Stoff zu unzähligen Anekdoten; ſie machten ſich in perſönlichen Launen, Grillen und Einfällen zeitweilig frei von dem neuen Geiſt der geſellſchaftlichen Uniformität und der politiſchen Geſetzesgleichheit. Mit dem Bilde der antiken und mittelalterigen Heldenkönige könnte man einen ſolchen Anekdotenkram nicht zuſammenreimen. In den beiden vorletzten Jahrhunderten dagegen mußte ein König witzig ſeyn, wenn ſeine Größe den Zopfmenſchen nicht langweilig erſcheinen ſollte. Die Scandalchronik der Höfe war mindeſtens ebenſo wichtig, als die politiſche Chronik der Reiche. Durch ſeinen Mutterwitz und ſeine guten Einfälle ward der alte Fritz ſelbſt bei ſeinen Gegnern eine volksthümliche Erſcheinung, und bei dem nichtpreußiſchen Volk lebt er heute noch mehr in den Anekdoten ſeines Privatlebens fort als in ſeinen fürſtlichen Handlungen. Daher ſind alle die Könige und Helden der Rococozeit mehr ein Stoff für das hiſtoriſche Genrebild des Romans, des Luſtſpiels, als für das wirkliche

Hiſtorienbild des Epos und der Tragödie. Ganz charakteriſiren kann man ſie nur durch Ausmalung von hundert Einzelzügen ihrer Eigenart und ihres Eigenſinns, die der große epiſche Styl nicht verträgt. Es iſt gar nicht zufällig, daß Scheerenberg in ſeinen hiſtoriſchen Genregedichten, in denen er Friedrich den Großen beſingt, über die willkürlichſten holperigſten Versgebilde nicht hinauskommen kann. Die eigenſinnigen Helden mit den Zöpfen dulden keinen glatten Vers. Der beliebte Vers ihrer Zeit aber, der ſteife Alexandriner, charakteriſirt nur einſeitig den Zopf, nicht das Rococo.

Die kleinen Fürſten ahmten die großen nach, und was dort originelle Charakterzüge geweſen, das ward hier zur ergötzlichen Caricatur. Der Eine copirte Peters des Großen Zwergenhochzeit, der Andere Friedrich Wilhelms I Rieſengarde. Ein Fürſt von ſo wunderbarer Paſſion für die Baßgeige wie Herzog Moriz von Sachſen-Merſeburg, der ſelbſt ſeinem neugebornen Töchterlein eine kleine Baßgeige in die Wiege legte, war nur im achtzehnten Jahrhundert möglich. Seine Unterthanen haben ihn vielleicht nicht einmal einen Narren, ſondern nur einen Mann von fürſtlichen Launen genannt. Ein Fürſt, der den Fiedelbogen ſtatt des Scepters führt, und dabei ſeine Hände „von Blut- und Dintengräueln rein“ hält, iſt ein ächter Repräſentant des Rococo, nicht des Zopfs. Jener Landgraf von Heſſen, der in Pirmaſenz ein zweites Potsdam ſchaffen wollte, und ſelig in dem Gedanken war, daß er in der tabakdampfenden Wachtſtube Hof halten durfte, der ſeinen höchſten Regententriumph feierte, indem er im ſtichdunkeln Exercirſaal ſein ganzes Grenadier-Regiment manövriren

ließ, ohne daß in den Gliedern die geringste Unordnung vorgekommen wäre, ist eine ächte Rococofigur; denn durch seine tollen Launen vernichtete er humoristisch den langen Zopf, der an seinen Handlungen hing.

Der Fürst mußte damals ein Virtuose der Persönlichkeit seyn. Dabei kam die zum steifsten Regelzwang veräußerlichte Etikette der Höfe in seltsamen Widerspruch mit dem Ehrgeiz der einzelnen Fürsten als Original zu glänzen. Es ist derselbe Widerspruch, der auch die Kunst und Wissenschaft dieser Zeit charakterisirt, der Widerspruch zwischen akademischem Regelzwang und willkürlichster Verschnörkelung, der Widerspruch zwischen Zopf und Rococo. Wenn ein alter Haudegen von einem deutschen Reichsfürsten bei großer Tafel einem fremden Prinzen, der sich etwas zu viel Braten auf seinen Teller gehäuft, denselben ohne Weiteres zur Hälfte wieder wegnahm, so bezeichnet das den Kampf der Zeit zwischen Willkür und Etikette. Um den kleinen Verstoß des Prinzen und Gastes gegen die Etikette zu rächen, begeht der fürstliche Wirth einen noch viel größern, und man bewunderte das ohne Zweifel als einen rechten Geniestreich.

In den höchsten Kreisen der Gesellschaft glaubte man sich oft nicht besser amüsiren zu können, als indem man sich, um das freieste Spiel der persönlichen Laune zu entfalten, dem strengsten Despotismus eines äußern Zwanges freiwillig unterwarf. Darin liegt ein ungeheurer Humor, eine tiefe Selbstironie des Zeitalters. Eines der merkwürdigsten Denkmale dieser Selbstironie gründete ein Bayreuther Markgraf in der Eremitage bei Bayreuth. Um die Freuden eines Landaufenthalts zu genießen, mußte der ganze Hof daselbst

— Mönch und Nonne spielen. Durch Schweigen und Einsamkeit, durch die peinlichste Fessel von allerlei langweiligen Ordensregeln mußten sich die „Eremiten“ zu geselligen Vergnügungen und Hoffesten vorbereiten. Um das Hofleben in einer ganz neuen Art zu genießen, gab man ihm die ernsthafte Maske des Klosters; man quälte und langweilte sich um vergnügt zu seyn, und schnürte den geselligen Umgang in eine Zwangsjacke, um ihm den Anschein einer ganz neuen und freien Bewegung zu geben.

Selbst der deutsche Pietismus, der im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts gerade in der vornehmen Welt so viele Bekenner gewann, zeigte ein Stück Rococo im Zopf. Auch er beruhte zum Theil auf einer Vermischung der subjectivsten Freiheit und Willkür mit dem strengsten Zwang einer neuen Glaubensordnung. Daher trat er oft revolutionär, reformatorisch und reactionär zu gleicher Zeit auf. Man sprengte die Fesseln der versteiften Dogmatik und des erstarrten Kirchenregiments, um jeden freien Athemzug in eine neue Fessel einzufangen. Sogar der letzte, unfreiwilligste Act des Lebens, das Sterben, sollte systematisch abgemacht werden. Die pietistische Litteratur dieser Zeit weist ein vierbändiges Werk auf, welches die letzten Stunden von 51 jüngst verstorbenen Personen in peinvollster Ausführlichkeit einer Art von vergleichender Anatomie unterwirft, damit man daraus die beste Art zu sterben gleichsam schulgerecht lernen könne. Der Verfasser dieses Werkes, ein Graf v. Henkel, beglückwünscht einen Freund, der Zeuge bei dem „lehrreichen Tod“ eines Hrn. v. Geusau gewesen, darüber mit den Worten: „es lohne der Mühe, ein dergleichen Collegium privatissimum über die

Kunſt, ſelig zu ſterben, zumal von einem ſolchen professore moribundo, gehört zu haben.“

Die franzöſiſchen Neu-Romantiker, die doch allen litterariſchen Ueberlieferungen des achtzehnten Jahrhunderts auf's entſchiedenſte den Krieg erklären, ſchwelgen trotzdem förmlich in Stoffen aus jener Zeit; die Herren in der Perrücke ſind ihre dankbarſten Helden geworden, und nicht bloß in den Romanen, auch in der Wirklichkeit glauben wir unſere Salons und Möbel nicht moderner ſchmücken zu können, als indem wir ſie mit dem Schnörkelwerk der Perrückenzeit bedecken. Darin liegt nur ein ſcheinbarer Widerſpruch. Nicht der Zopf iſt es, ſondern das Rococo, was wir ſo emſig wieder beleben; nicht der akademiſche Regelzwang, ſondern die ſubjective Willkür, der Geiſt der originellen, grillenhaften Charaktere. Dieſe freie Laune der Rococozeit dünkt uns friſch wie die Natur, gegenüber dem planvollen Gleichmaß unſerer modernen Zuſtände, die gar nicht mehr geſtatten, daß Einer ein rechter Narr ſey, und darum ſchon keine grellen Romancharaktere mehr aufkommen laſſen, wie das achtzehnte Jahrhundert ſeinerſeits ſchon keinen rechten dramatiſchen Charakter mehr erzeugte. Wenn Rouſſeau, ſobald der Geiſt der Grobheit über ihn gekommen iſt, aller Welt die genialſten Sottiſen ſagt, wenn der Bauer und Dichter Robert Burns, ein „rieſenmäßig urſprünglicher Menſch,“ wie Thomas Carlyle ihn nennt, plötzlich unter den Drathpuppen und Poſſenſpielern des achtzehnten Jahrhunderts auftritt, und mit ſeiner derben, einfachen Natur wie ein Wunder in den Edinburger Salons angeſtaunt wird, dann ergötzen auch wir uns an der Naturkraft, die unter der Form des

Rococo im Zopf steckt. So muß selbst der Kunsthistoriker, der sich empört über das Erlöschen des historischen Sinnes zu jener Zeit, über den Vandalismus, mit welchem ein hoffärtiger Unverstand damals die Denkmale des Mittelalters zertrümmerte, doch zugleich das Selbstbewußtseyn bewundern, das aus diesem Vandalismus spricht, den Trotz auf die Weisheit des eigenen Zeitalters, der alles Alte keck nach dem eigenen Geschmack ummodelte, weil er fest überzeugt war, daß dieser Geschmack der allein wahre sey. Das ist ein eigenthümliches Zeichen von Kraftbewußtseyn und Lebensfülle, die mitten aus dem kranken Leben einer entarteten Zeit hervorbrach. Um diesen blinden Glauben an sich selbst, der aus der vermessenen Willkür des Rococo in und trotz dem Regelzwang des Zopfes emporwächst und mit der tollen Originalitätssucht so vieler einzelnen Charaktere zusammenhängt, können wir schier die alten Zöpfe beneiden. Wir zweifeln stark an der Vortrefflichkeit unserer so viel vorgeschrittenen geistigen Entwickelung, während in den Tagen unserer Urgroßväter niemand zweifelte, daß jene Zeit, die wir mit Recht mit dem Spottnamen der Zopfzeit geißeln, die eigentlich goldene Zeit der Kunst und Wissenschaft sey.

Unsre süddeutschen Bauern leben eigentlich noch ganz und gar in dem Kunstgeschmack des Rococo. Das Mittelalter haben sie vergessen und die moderne Kunst noch nicht gefunden. Dem Schwarzwälder Bauern ist die barock brillante Kuppelkirche zu St. Blasien ein viel größeres Wunderwerk heimischer Kunst, als das Freiburger Münster. Bunte, überphantastische Rococo-Heilige dünken dem katholischen Landvolk meist weit erbaulicher, als ein streng stylisirtes Bild des

Mittelalters oder der modernen Schule. In dem Zierwerk der Geräthe und Häuser der Bauern ist der Rococostyl ganz naiv in unsere Zeit mitgebracht worden, und wer jetzt ächte Rococosessel für seinen Salon haben will, der durchsucht nicht selten die Bauernstuben. Diese Freude des Bauern am Rococo, welche standhaft so manchen Wechsel des Geschmackes überdauert hat, ist leicht erklärbar. Der Bauer ist selber ein Original, mehr zwar in der Gattung, als im Individuum, und seiner rohen, derben Kindernatur leuchtet das Glänzende, Abenteuerliche, Affektvolle, Gewaltthätige des Rococo ein, recht wie eine grobe Fracturschrift. Mit dem ächten Zopf dagegen hat er niemals sympathisirt. Der knappe, armselige Frack dieser Periode ist so wenig jemals herrschende Volkstracht gewesen, wie der wirkliche Haarzopf, und die kahlen Façaden der akademischen Zopfarchitektur wurden niemals epochemachend für den Volksbau. Der Bauer hat sich nur das Rococo aus dem Zopfe des vorigen Jahrhunderts herausgenommen.

Wir schulmeisterlichen Städter dagegen sind in dem Außenbau unsrer Häuser, in der schreinerhaften Kasernen-Architektur mit den eintönigen Fensterreihen so lange dem Zopf verhaftet geblieben; in der bunten, grillenhaften Ausschmückung unsrer Zimmer haben wir es dagegen wieder zum Rococo gebracht, und erst in neuester Zeit beginnt man — wie z. B. in der neuen Maximiliansstraße in München — wieder zum kräftigen Individualismus der Renaissance veredelnd zurückzugreifen. Dies ist aber nichts zufälliges; denn in unserm Bürgerthum wuchert überhaupt wieder ein persönlicheres, originelleres Leben als vor zwanzig Jahren.

In der Rococozeit porträtirte man unendlich viel, und diese Neigung, im Oelbild, Pastell und Kupferstich, in der Silhouette und dem Miniatur-Medaillon, pflanzte sich fort durch die ganze Zopfperiode. Es war zeit- und standesgemäß, seine eigenen Züge für nichts geringes anzusehen und Niemand argwohnte darin eine persönliche Eitelkeit.

Wie man sich vom Kupferstecher porträtiren ließ, so liebte man es auch, sich selber in seinen Briefen, Tagebüchern und Memoiren abzuconterfeien. Die Sitte kam von den Franzosen aus dem siebzehnten Jahrhundert zu uns herüber und bestand als ein ächtes Kind des Rococo den Kampf mit dem Zopfe siegreich bis in's neunzehnte. Solch breite Freundschaftscorrespondenz, wie man sie vor fünfzig bis hundert Jahren noch allgemein geführt hat, vermag jetzt kein Mensch mehr zu führen. Diese Selbstschau, dies Wichtigthun mit kleinen Personalien ekelt uns an. Gleim's, Heinse's, Jacobi's, Johannes Müller's Briefe genügen, um uns diesen Ekel vollauf empfinden zu lassen. Man würde denjenigen jetzt einen Gecken nennen, der sein liebes Ich für so wichtig hielte, daß er eine ellenlange Correspondenz jahraus jahrein über sich selber führte. Die allgemeinen Interessen sind gewachsen, die privaten zusammengeschrumpft, aber die Originalköpfe der alten Tage sind dabei freilich auch unmöglich geworden.

Jener wunderliche Bund der Charlatanerie und der Wissenschaft, zeichendeutender Mystik mit scharfblickender Beobachtung, der in der Renaissance in großen gelehrten Gruppen, als der Astrologen, Alchymisten, Theosophen ꝛc. gleichsam zünftig geworden, klingt in der Rococozeit in einzelnen

Wundermenschen aus. Mesmer, Lavater, Athanasius Kircher, Cagliostro sind solche Rococofiguren mitten im Zopfe. Professor Beireis in Helmstädt, der sich im achtzehnten Jahrhundert noch auf's Goldmachen legte, mit seinen Curiositätensammlungen unglaubliche Gaukelei trieb, und seinen aufgeklärten Zeitgenossen weiß machte, daß er einen Diamant von 6400 Karat Gewicht besitze, den der Kaiser von China bei ihm versetzt habe, würde in früheren Zeiten, wofern man ihn nicht rechtzeitig als Hexenmeister verbrannt hätte, das Haupt einer Schule geworden seyn. Im achtzehnten Jahrhundert blieb er nur ein geheimnißvoller Originalmensch, dessen bunter Kram von allen Reisenden angestaunt wurde, halb Charlatan, halb Gelehrter, jedenfalls aber ein wunderbarer Virtuos der Persönlichkeit. In unsern Tagen wäre auch schon eine solche vereinzelte Originalfigur gar nicht mehr möglich. Sie ist durchaus Rococo.

Das Mittelalter hatte seine Zunftgeheimnisse gehabt. Daraus war in der Rococozeit eine Geheimnißkrämerei der einzelnen Gelehrten und Künstler geworden. Namentlich trieb bei den Malern und Musikern auch der kleinste Meister sein besonderes Gaukelspiel mit den „Geheimnissen" der Kunst, die er angeblich allein besaß, und nur seinen Schülern mittheilte.

Die Zunft der Hofnarren war ausgestorben. Dafür traten die einzelnen Genies der Narrheit in der Rococozeit ein: Gundeling, der passive Hanswurst, der von andern zum Narren gehalten wurde, Kyau, der Eulenspiegel des achtzehnten Jahrhunderts, der die andern selber foppte. Bei dem gelehrten Athanasius Kircher kämpft fortwährend der

geniale Charlatan mit dem Pedanten. Das iſt der große Kampf der mitten durch das ganze Zeitalter ging, in Religion, Kunſt, Wiſſenſchaft und Staatspraxis, der Kampf des Rococo mit dem Zopf. Die widerliche innere Unwahrheit ſo vieler bedeutender Charaktere dieſer Zeit wurzelt in dieſem ungeſchlichteten Kampf. Schon um als ein rechtes Original zu erſcheinen, durfte man übrigens nicht ganz einfach, wahr und offen ſeyn. Münchhauſen, der Lügenbeutel, iſt eine ächte Rococo-Caricatur in der Zopfzeit.

Die orginellſten unter den originellen Leuten lebten ſich damals aus als Caricaturen. Das Rococo iſt der bewußte Humor des Zopfes. Darum iſt es heute noch künſtleriſch brauchbar; während der Zopf, dem der Humor der Selbſterkenntniß fehlt, längſt künſtleriſch todt iſt. Wenn heute noch ein Genremaler recht wahre, lebenvolle Caricaturen malen will, ſo malt er ſie im Rococo-Coſtüm. Hafenclevers Hieronymus Jobs z. B. würde uns durchaus übertrieben erſcheinen, wenn die Figuren dieſer Bilder nicht Zöpfe und Perrücken trügen. Nur in dieſer einzigen Rococozeit halten wir es für möglich, daß ſolche Fratzen leibhaftig auf Erden gewandelt ſeyen. Und nicht mit Unrecht. Denn durch die Sucht ein Original, ein Virtuos der Perſönlichkeit zu ſeyn, wurden damals unzählige Charaktere zu wirklichen Caricaturen. Ein Graf v. Hoditz hatte in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts auf ſeinem Gut Roswalde in Schleſien eine ſogenannte „thereſianiſche Schäferei“ (zu Ehren der Maria Thereſia) geſtiftet, auf welcher ſeine Unterthanen und Leibeigenen jahraus jahrein Griechenland und Rom ſpielen mußten. Es waren Tempel der Thetis, Diana, Flora u. ſ. w. errichtet,

verkleidete Bauern gingen als Haruſpices und Auguren einher. Der Pontifex ſchlachtete ein Schaf am Opferaltar, in einer Höhle wurde das Orakel befragt, und in einem der Sonne geweihten Tempel unterhielten junge Prieſter ein immer loderndes Feuer. Ein Schauſpieler war auf dieſem Gut Oberjägermeiſter, Bibliothekar, Theaterdirector, Sonnenprieſter und — Schulmeiſter in einer Perſon, und Friedrich der Große fand ſo viel Gefallen an dem ſchleſiſchen Arkadien, daß er es in einer poetiſchen Epiſtel beſungen hat. Wollte man dieſe baare Wirklichkeit jetzt in einem Roman ausführlich ſchildern, ſo würde das wie die ärgſte Caricatur ausſehen. Das Rococo verträgt aber den ſtärkſten Farbenauftrag und die verzogenſten Formen. Nicht umſonſt liebte man damals an jedes Hausthor, an jeden Geigenhals eine Fratze zu meißeln oder zu ſchnitzen, die Geſichter ſchneidet und die Zunge herausſtreckt. Viele Figuren in Molière's und Holberg's Luſtſpielen und den zahlloſen nachgebildeten Poſſen des achtzehnten Jahrhunderts dünken uns jetzt plumpe maßloſe Caricaturen. Erinnern wir uns aber ſolcher hiſtoriſcher Erſcheinungen wie eben jener thereſianiſchen Schäferei, dann werden wir finden, daß die plumpen Geſtalten für ihre Zeit weit mehr gut porträtirte Charakterfiguren als Caricaturen waren. In ihnen ſpiegelt ſich die unbändige Eigenart der originellern Menſchen in der an Zwang und Dreſſur ſo überreichen Zopfzeit.

Ohne dieſen Gegenſatz von Willkür und Feſſelung, der ſich als ein Kampf des Rococo mit dem Zopf darſtellt, iſt die Culturgeſchichte und noch mehr die Kunſtgeſchichte des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gar nicht zu verſtehen. Aus der ſtarren Zopfzeit konnte die große politiſche

Umwälzung der Neunzigerjahre nicht hervorgehen, wohl aber aus dem Rococo im Zopfe. Im Rococo ſaß noch Leben, tolles, unbändiges Leben; der Zopf hatte immer ein hippokratiſches Geſicht. Die Virtuoſen der Perſönlichkeit, die wunderlichen Rococo-Originale waren die Ahnherren der litterariſchen Stürmer und Dränger, der künſtleriſchen Reformatoren, der großen und kleinen Demagogen. Die Pedanten des Zopfs dagegen waren die Propheten der Gamaſchenknöpferei, des Bureaukratismus, der rationaliſtiſch mechaniſchen Dreſſur von Jungen und Alten in Kirche und Schule. Und dieſer Gegenſatz von Rococo und Zopf währt auch jetzt noch fort, nur verhüllt und in neuem Gewand, und nicht bloß an und in unſern Häuſern, ſondern auch in unſerm öffentlichen und Privatleben. Die ächten Originalköpfe des Rococo aber, die abenteuerlichen Virtuoſen der Perſönlichkeit ſind freilich längſt zu ihren Vätern gegangen, und werden nicht wiederkehren.

Die Napoleoniſche Kunſtepoche.

1852.

I.

Seit dem 18. Brumaire war die in der revolutionären Verwilderung vergeſſene Kunſt als eine Sache des Anſtandes wieder in Erinnerung gekommen. Es gehörte von nun an in Paris nicht mehr zum guten Ton, möglichſt ſchmutzig und abgeriſſen über die Straße zu gehn, und mit der Freude am ſaubern Rock kehrte auch die Freude an Kunſtwerken zurück. Als die Franzoſen ſpäter gar kaiſerlich wurden und demgemäß abermals um eine Stufe anſtändiger, und nun ihren Kleiderſchnitt erſt wieder ganz fein machten, erſchloß ſich auch erſt die volle Pracht der Napoleoniſchen Kunſtblüthe, breit und üppig gleich einer tellergroßen Sonnenblume.

Das iſt eine ſeltſame Kunſtepoche, deren Stufengang nach Staatsſtreichen ſich abmißt, und wo das Gedeihen des Künſtlerthums und des Schneiderhandwerks in ſo verdächtiger Wechſelwirkung ſteht.

Der verkümmerten, herrenloſen deutſchen Nation ſchlug damals wenigſtens die Muſik und die Dichtkunſt Feuer aus dem Geiſte, und die bildenden Künſte ſchickten ſich eben an,

aus dem lange verschütteten Brunnquell der altdeutschen Denkmale neues Leben zu trinken, während eine ähnliche Verjüngung in Frankreich zurückgehalten wurde durch die innere Unwahrheit und den äußeren Zwang des Gesellschafts- und Staatslebens. In der Napoleonischen Kunstepoche war durch des Dictators Spruch dem Zopfstyl die letzte Galgenfrist erwirkt.

Schon darum weil man die Kunst zunächst als Sache des Anstandes, dann des Prunkes von oben her gefördert hatte, stellte man sich durchaus auf den Standpunkt der ächten Zopfzeit des achtzehnten Jahrhunderts und leitete sie in's neunzehnte hinüber. Die Kunst entartet bei so äußerlichem Beruf und wird unwahr.

Das Zeitalter Ludwigs XIV. war wenigstens neu und französisch national gewesen in den Verkehrtheiten seines Kunststyls; das Napoleonische Künstlerthum war verkehrt, ohne national und neu zu seyn. Wir ertragen das conventielle, d. h. eben das gemachte und unwahre Wesen in vielen der energischen französischen Kunstschöpfungen aus jener früheren Periode, weil es so entschieden und unbewußt aus dem Volks-Charakter der Franzosen hervorwuchs und darum doch wieder eine gewisse volksthümliche Wahrheit erhielt. Diese nationale Energie fehlt der Napoleonischen Kunstperiode, vielleicht gerade weil sie sich im politischen Leben den Franzosen bis zum krankhaften Uebermaße gesteigert hatte. Die Kunstschulen der Kaiserzeit waren förmlich commandirt zur Verherrlichung des nationalen Ruhmes, und dennoch verloren sie mehr und mehr jenes ächt französische Gepräge, welches in der eigentlichen Zopfzeit ganz Europa den Pariser Klassikern

tributpflichtig gemacht hatte. Während in der großen Mineraliensammlung der Bergschule zu Paris die Steine abgetheilt waren in französische und in „minéraux des pays conquis," während bei einem Festspiele am Namenstag der Kaiserin Marie Luise ein Maskenzug, der die Volkstrachten der französischen Nation darstellte, zwischen den Languedokern und Picarden auch „die Deutschen" brachte, verlor die französische Kunstschule die letzten Reste ihrer eroberten Länder, und selbst die Komödie ging bei Kotzebue Lustspiele borgen, was auf französisch „imité de l'allemand" hieß. Die Pariser Tanzmeister, sonst die Herren der Welt, klagten in der Kaiserzeit, daß durch die vielen Fremden, namentlich durch die Deutschen, die Zierlichkeit des französischen Contretanzes verdorben, und die Barbarei des schottischen Tanzes, des schnellen Walzers und Hopswalzers der reinen französischen Tanzkunst aufgedrungen werde. Das war ein bedenkliches Symptom. Auch der Hof Ludwigs XIV. hatte Schaaren vornehmer Fremden nach Paris gezogen, aber sie hatten dort nicht den Tanz verdorben, sondern umgekehrt nach der französischen Pfeife erst recht tanzen gelernt. In derselben Zeit, wo der große Korse halb Europa eroberte, vollendete sich in Deutschland die Befreiung unserer Kunst und Litteratur von der französischen; trotz aller fremden Heerführer und Proconsuln, die damals in unserm Vaterlande hausten, ein bedenkliches Zeichen für den Staatsmann mit scharfem, prophetischem Blick.

In den Tages jenes Ludwig, wie Napoleons, wollte man das römische Alterthum in der modernen Welt wiederholen. Allein das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert

hatte doch wenigſtens den Muth der Kunſtbarbarei, die antiken Geſtalten ganz nach ſeinem Geſchmack zu traveſtiren. Dadurch kam Wahrheit in die Lüge, wie ja überhaupt die äſthetiſche Unwahrheit der ächten alten Zopfzeit zugleich ganz naiv ſich ſelbſt betrog und darum vergleichbar iſt jenen Renommirlügen, die ein Erzähler den Andern ſo lange auftiſcht, bis auch er zuletzt daran glaubt und ſich ſelber mit belügt. Ich meine, wenn die alte Zopfzeit ihre römiſchen Helden und Heldinnen mit Perrücken und Reifröcken bekleidete, ſo gehörte Naivetät dazu und Courage, ein übermüthiges Selbſtbewußtſeyn und die helle Freude am eigenen Rock. Als dagegen nach dem 18. Brumaire die Kunſt wieder Anſtandsſache geworden war, ſchämten ſich die Franzöſinnen ihres eigenen Rocks und warfen der griechiſchen Schönheit zu liebe ein Ding wie eine Tunica um, ja vornehme Damen gingen mit bloßen Füßen und Sandalen auf die Straße, ſteckten aber zum Uebermaß des Widerſpruchs koſtbare Ringe an die Zehen.

Rubens hatte kraft eigener Machtvollkommenheit das antike Ideal der ſchönen Menſchengeſtalt breit und rund gemacht, weil die derben Flamänder, unter denen er lebte, auch breit und rund waren; Bildhauer der Napoleoniſchen Zeit dagegen vermeinten die Statue des Kaiſers griechiſch ſtyliſiren zu müſſen, indem ſie dem gedrungenen kleinen Mann möglichſt lange Beine gaben, als wäre ſeine Hauptſtärke das Laufen geweſen.

Man hatte über Nacht eine große Geſchichte, große Männer erhalten, aber das Dogma des Geſchmackes paßte nicht für die Realität dieſer Geſchichte. Als es galt, dem General Deſaix ein ehernes Standbild auf öffentlichem Markte

zu errichten, ſtellte der Künſtler den Mann, der eben noch unter ſeinen Mitbürgern gewandelt war, den Augen derſelben pudelnackt dar, den antiken Mantel ſtatt über den Körper über den Arm geworfen. Dies geſchah zu einer Zeit, wo die Kunſt um des Anſtandes und des Ruhmes willen wieder hervorgezogen wurde! Nachdem ſich die Pariſer Straßenwelt hinreichend an dem nackten General ſcandaliſirt hatte, zerbrachen ſich die Techniker den Kopf darüber, ob man dem Erzbild nicht nachträglich einen Rock anthun könne. Wo ſolchergeſtalt der einfachſte äſthetiſche Takt abhanden gekommen iſt, da muß das ganze ſociale Leben ſeiner Natürlichkeit beraubt ſeyn.

Weil die Religion gleich der Kunſt unter dem Kaiſerthum als eine Sache des Anſtandes wieder in Gnade gekommen, ſo ward einem Bildhauer die Aufgabe geſtellt, die Wieder-Anerkennung Gottes in Frankreich durch eine Gruppe im Schiffe der Abtei St. Denys zu verewigen. Der Künſtler entwarf folgende wahrhaft klaſſiſche Skizze zu dieſem Denkmal: Frankreich in der Geſtalt einer koloſſalen Minerva, mit Helm und Aegide gewaffnet, hilft der Religion, einer viel kleineren, mit Kreuz und Bibel gerüſteten Figur auf die Beine, während Minerva zugleich mit dem Fuß der Schlange der Irreligioſität den Kopf zertritt. Und dieſe Minerva, welche das Chriſtenthum wieder aufrichtet, fand Beifall; nur befürchtete man, es möchten die gothiſchen Hallen der mittelalterlichen Kloſterkirche — etwas zu dunkel ſeyn für Aufſtellung der ſchönen modernen Gruppe! Mit ganz gleichem Takte ließ man bei der Illumination zur Feier der Vermählung Napoleons mit Marie Luiſe den Altar und die

Embleme Hymens auf den ehrwürdigen gothiſchen Thürmen von Notre-Dame in Brillantfeuer erglänzen. Eine Wiederaufnahme des religiöſen Glaubens aus politiſchen Rückſichten iſt eben genau derſelbe Trug und Schein, wie die Pflege der Kunſt um des Anſtandes und Ruhmes willen, und der äſthetiſche Lug des Zopfes in der Kunſt iſt nur das äußere Symptom, welches nothwendig aus ſolch innerer Unwahrheit hervor wächst.

Der glänzende Aufſchwung, den die franzöſiſche Malerei in der Gegenwart gewonnen, ſchreibt ſich nicht aus der Epoche der erſten Revolution, und nur zum Theil aus der Kaiſerzeit, entſchiedener dagegen aus den politiſch ſo viel weniger glorreichen aber das ſociale Leben doch wohl freier und natürlicher entwickelnden Tagen der Reſtauration und der Juliusmonarchie. Die geſellſchaftlichen Zuſtände wirken überhaupt weit tiefer auf die Kunſt zurück als die politiſchen. Gewöhnlich wirft man beide zuſammen und kommt dadurch zu kunſtgeſchichtlich und culturgeſchichtlich gleich falſchen Reſultaten. Napoleon hatte die Macht des Staates wieder aufgerichtet, aber die durch die Revolution vollſtändig zertrümmerten Geſellſchaftszuſtände konnten erſt nach Menſchenaltern wieder zu einem neuen Organismus erwachſen. Ein fröhliches Aufblühen der Kunſt ſetzt aber vor allen Dingen Wahrheit, Ruhe und Behagen des ſocialen Lebens voraus. Schon deßhalb hatte die Napoleoniſche Kunſtepoche nur eine negative Bedeutung gleich der Napoleoniſchen Geſellſchaft. Das angebliche Wiederaufleben des antiken Styles in der damaligen franzöſiſchen Kunſtſchule iſt genau vergleichbar der gleichzeitigen Wiederherſtellung der alten Ariſtokratie in dem

neuen kaiserlichen Hofadel. Auch dieses Fragment der Gesellschaft war wie die Kunst, wie die Religion anstands- und sicherheitshalber restaurirt worden. Aber man hatte wesentlich nur den Zopf der Aristokratie beibehalten; das übrige hatte man weggelassen. Das alte Turnierbuch war zum kaiserlichen Wappenbuch geworden; die Wappenschilde zeigten noch ihren alten Schmuck, wenn auch die Sammet-Toque mit dem Reiherbusch den Helm verdrängt hatte; aber die Wappen selber hatten einen ganz neuen Sinn erhalten: sie symbolisirten in erster Reihe die Staatswürde und erst in zweiter die Würde des Geschlechts. Wir stoßen da in der wunderlichen neuen Gliederung des Reichsadels auf Militär-Grafen und Senatoren-Grafen, auf Staatsraths-Barone und Militär-Barone mit den buntesten, je nach diesen Staatswürden sich gruppirenden Wappenschilden, von denen das des Senatoren-Grafen Sieyes wenigstens zu den „sprechenden" zählt, indem sich derselbe einen goldenen Boreaskopf in blauem Feld wählte, der silbernen Wind ausbläst. Neue Thaten und neue Männer wollte man durch das Anheften alter Formen und Würden auf den Kothurn eines conventionellen historischen Styles erheben, ganz wie in der Kunst, wo dann aber auch ein solches Verfahren gerade als eines der schärfsten Kennzeichen des Zopfes angesehen wird.

Bei jedem Schritt stoßen wir auf ähnliche Widersprüche. Napoleon wollte eine Reihe historischer Denkmale zwischen dem Louvre und der St. Antonsstraße niederreißen lassen, um im Interesse des guten Geschmacks auf ihren Trümmern eine neue geradlinige „Kaiserstraße" aufzuführen. Im Dienste der Kunst zerstörte man die Kunstdenkmale, dazu die Denk-

male der Geſchichte, während man beklagte, daß man keine Geſchichte habe, und begann den Aufbau der hiſtoriſchen Geſellſchaft damit, daß man ihre Ueberlieferungen auf den Kopf ſtellte. Die Idee, Geſchichte machen zu wollen, iſt überhaupt eine ſpeciell Napoleoniſche. Gerade ſo, wie man etwa nach der Schlacht bei Jena oder nach dem Wiener Frieden in Paris ſprach, hat dann auch vor etlichen Jahren Herr von Perſigny geſprochen, indem er mit dem Wiederaufleben des Napoleoniſchen Staates und der Napoleoniſchen Geſellſchaft „eine ganz neue, nie erlebte Kunſtepoche“ verhieß. Dergleichen Dinge kommen aber faſt immer nur unverheißen, und es geht mit ſolchen Prophezeiungen der Zukunftskunſt gemeiniglich wie mit den Wetterprophezeiungen: man braucht nur für den nächſten Tag Sonnenſchein zu verkünden, ſo ſtellt ſich ganz gewiß ein Landregen ein.

In der alten Napoleoniſchen Zeit ſollte eine neue officielle Kunſtblüthe aufſproſſen aus dem Boden einer Geſellſchaft, die officiell doch eigentlich nur aus Generalen und Soldaten, aus Beamten und Unterthanen beſtand. Es iſt aber in der modernen Welt niemals eine wirkliche Blüthe der Kunſt dageweſen, ohne die Vorausſetzung eines ſelbſtändigen, machtbewußten oder mindeſtens in kräftiger Originalität abgeſchloſſenen Bürgerthums. Sowie die natürlichen Gruppen der Geſellſchaft verſchoben werden, ſowie das Bürgerthum aus dem Centrum derſelben gerückt wird, tritt allemal dieſe Unwahrheit wie ein Krankheitsſtoff auch in den Blutumlauf des Kunſtlebens. Der bekannte Witz der franzöſiſchen Soldaten in Aegypten: „Man nehme die Eſel und die Gelehrten in die Mitte,“ iſt ein bitter wahres Epigramm auf die geſell-

ſchaftlichen Zuſtände jener Tage. Es kann keine wahre Kunſt geben, wo die Soldaten vorn und die Soldaten hinten und neben den Gelehrten nur noch die Eſel in der Mitte ſtehen.

Muſtert man freilich die franzöſiſchen Zeitungen und Flugſchriften, von denen mir aus den Jahren 1806 bis 1812 ein ſtattlicher Haufe vorliegt, ſo ſcheint es ſchier, eine Perikleiſche Kunſtepoche ſey damals über Paris aufgegangen. Wenigſtens wenn die Fülle der Kunſt der Fülle der Kunſtſchwätzerei entſpräche. Namentlich wird mit den bildenden Künſten äußerſt wichtig gethan, und man möchte faſt glauben, in den Gemälden eines David, Gros, Lefevre, Gerard, Guerin, Girodet, Thevenin, Lethiers, Regnault ſey der Genius Rafaels und Tizians wiedergekommen. Die Kunſtkritiker und Theaterrecenſenten konnten das Zeitungspublikum in die Taſche ſtecken, indeß Frankreich und das übrige Europa zu einander ſtanden wie zwei Ringer, die ſich kämpfend am Rande eines Abgrundes hinwälzen. So ſind in der ruſſiſchen Journaliſtik die litterariſchen und artiſtiſchen Tagesrecenſenten die einflußreichſten Leute; in Oeſterreich waren ſie es unter Metternichs Regiment. Sie ſtehen allemal auf, wenn die politiſche Preſſe ſchlafen gegangen iſt. Wird aber dann die äſthetiſche Debatte überlaut, weil die politiſche ſchweigen muß, ſo iſt der Nachtheil für die geſunde äſthetiſche Entwickelung des Volkes noch größer als für die politiſche. Denn jener Dilettantismus der allgemeinen Kunſtſchwätzerei, womit man das politiſche Gewiſſen eines Volkes einſchläfern will, iſt immer unwahr und ungeſund, weil er aus einer gewaltſamen Verſchiebung des Schwerpunktes unſers geſammten öffentlichen Lebens hervorgeht, und wird auch raſch ſeinen übeln

Einfluß auf das künſtleriſche Schaffen ſelber zeigen. Der Verſuch, die Kunſt willkürlich abzulöſen von der übrigen Geiſtesentwickelung der Nation gehört zu den eigenſten Verkehrtheiten der Zopfzeit, und wo man ihn ſpäter wiederholt hat, da gewann auch die Kunſt ſofort ein unverkennbar zopfiges Gepräge.

Es iſt natürlich, daß man in der Napoleoniſchen Aera, da ein Welttheil zu klein erſchien, um noch für zwei Herrſcher Raum zu bieten, auch in der Kunſtbegeiſterung und dem Kunſturtheil mit dem großen Löffel ſchöpfte, und ganz entſprechend der ſpäteren Politik des Kaiſers, die äußere Größe für die innere nahm. Bei den Bildern aus der damaligen Pariſer Malerſchule war dieſe Größe ein förmliches Dogma geworden; ich meine die Größe der Leinwand. Von Regnault ſchrieb eine geiſtvolle Beobachterin, ſie glaube, daß die ganze alte italieniſche Schule vereint nicht ſo viel ungebrochenes Roth und Azurblau verbraucht habe, als der gute Mann zu einer einzigen Venus.

Neben dieſer leeren, zopfigen Ellengröße der idealen Compoſitionen zeigt ſich aber auch die erfreuliche Thatſache, daß die Genremalerei damals auf innerlich größere Geſtaltung drang und ſich in der Darſtellung der Kaiſerſchlachten und ähnlicher zeitgeſchichtlicher Scenen zum hiſtoriſchen Genreſtyl erweiterte. Hier ſtand man auf dem Boden der Wahrheit, hier ſprach das durch den Soldatenruhm Bonapartes und ſeiner Heere vollberechtigte kriegeriſche Selbſtbewußtſeyn der Nation aus den ächten und lebendigen Gruppen des Künſtlers. Darum hatte man auch auf dieſem Punkte den lügneriſchen Manierismus des Zopfes aufgegeben und wußte

ſelbſt nicht wie. In der ſinnigen Natürlichkeit der kleinen Kabinettsbilder hatte die alte Rococozeit ihr Friſcheſtes und Wahrſtes geleiſtet: ſo haben auch jene ſpäteren franzöſiſchen Maler in der kecken Natürlichkeit zeitgeſchichtlicher Genrebilder gleichfalls wahr und lebensvoll ſich ausgeſprochen. Die niedlichen Blumen- und Frühſtücksbildchen waren zur breiten Darſtellung von Völkerſchlachten geworden, und doch war es dieſelbe genrehaft naturaliſtiſche Behandlungsweiſe, welche beide gemeinſam emporhebt, wie bei der idealen Styliſirung der großen antik heroiſchen und mythologiſchen Stoffe die gleiche innere und äußere Hohlheit aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. in die Napoleoniſche Kunſtepoche herüberragt. An Bilder wie David's „Uebergang Bonaparte's über den St. Bernhard," wie Gerard's „Schlacht bei Auſterlitz," wie Gros' „Peſt von Jaffa" u. ſ. w. knüpft ſich die ſelbſtändige, durch ihre derbe Naturkraft und ihr übergewaltiges Pathos in unſer gegenwärtiges Kunſtleben ſo tief einſchneidende Fortbildung, in welcher die franzöſiſche Schule erſt wieder recht national geworden und ſiegreich aus dem Zopf zur modernen Zeit vorgedrungen iſt. Und doch wollte ſich die Kritik der Kaiſerzeit oft nur ſchwer verſöhnen mit dieſer zukunftreichen und volksthümlichen Porträtmalerei der Zeitgeſchichte, und mahnte wiederholt, daß es gerathener ſey, die Thaten des Kaiſers allegoriſch darzuſtellen! Darin zeigt ſich eben wieder die Epoche als die Galgenfriſt des Zopfes.

Die begünſtigten Künſtler jener ſeltſamen Zeit, die ſo fleißig in's Große arbeiteten, ließen ſich übrigens auch in's Große bezahlen. Selbſt an die baare Mittelmäßigkeit wurden damals oft ungeheure Summen verſchwendet. Wo ſo

übermäßig von der Kunst geredet wird, zahlt man auch übermäßig dafür. Der Pariser Sänger Lainez bekam (1810) für eine einzige Benefizvorstellung 30,000 Livres. In Wien bezahlte man ein Jahr später einem Pariser Tänzer jede einzelne Rolle mit 1000 Gulden. Das erinnert an das Jahr 1847, wo Jenny Lind in jeder Rolle 1000 Gulden galt, und das Pfund Schwarzbrod 8 Kreuzer. Auf 1847 aber folgte 1848 und auf 1811 1812. Kaum ein Jahr nach der Schlacht von Aspern ward von dem Pächter der Theater zu Pesth und Ofen schon wieder ein jährlicher Pachtschilling von 15,000 Gulden gefordert. Ungefähr zur selben Zeit, wo unser trefflicher Carstens materiell und geistig verkümmerte, weil er bei dem vornehmen Kunstpöbel nicht Verständniß und Anerkennung seines ernsten Strebens fand, hatte David als bloßen Eintrittspreis für die Beschauung seines brillanten „Raubes der Sabinerinnen" 60,000 Livres eingenommen, und während man seinen Nachahmern die großen geistlosen Bilder ihrer ganzen Fläche nach mit Goldstücken bedeckte, mußte der reformatorisch strenge Wächter Taschenbuchkupfer für's tägliche Brod zeichnen. Wo aber die technische Virtuosität so über Maßen belohnt wird, da ist meist ein noch tieferer Verfall der Kunst und der Gesellschaft angezeigt, als wo die Kunst in Vergessenheit um ihre Existenz ringen muß.

Bei einseitig übermäßigem Künstlersold trifft überhaupt ein nationalökonomisches Bedenken mit dem ästhetischen zusammen, um uns einen wunden Fleck im öffentlichen Leben zu verrathen. Unter despotischen Regierungen, welche ganzen Zweigen der Wissenschaft und Litteratur die Adern polizeilich unterbinden, wird das Angebot der Geistesprodukte unnatürlich

beschränkt, die Nachfrage aber in demselben Grade unnatürlich gesteigert. Denn Tausende, die in freien Staaten in der Theilnahme an den politischen und socialen Interessen ihren Geist erfrischen und in Spannung halten, machen, wo ihnen diese Bewegung in frischer Luft versagt ist, zu gleichem Zweck eine Stubenpromenade zu den Virtuosen und Gauklern der Kunst und Litteratur. Der Prohibitivzoll, welcher auf der freien Wissenschaft und auf der strengen, ernsten Kunst liegt, wirkt als Monopol für die äußerliche, belustigende Kunsttechnik. Bei verminderter Concurrenz und vermehrter Nachfrage steigen dann die Virtuosen unglaublich im Preise, und das natürliche Verhältniß des letzteren zum inneren Werthe der Leistungen wird in's Abenteuerliche verrückt.

Eine andere Art von Monopolisirung und folglich Ueberwerthung der Kunst zeigte sich während der Napoleonischen Epoche in England. Bei den Britten nämlich herrschte damals ganz dieselbe Prahlerei mit den Leistungen der nationalen Malerschule wie in Frankreich, aus social grundverschiedenen, doch nationalökonomisch ganz ähnlichen Gründen der ausgeschlossenen Concurrenz. Während zur Zeit der Continentalsperre das Festland sich bemühte, vaterländische gebrannte Gelberüben für ebenso gut wie Kaffee und getrocknete Erdbeerblätter wie Thee zu erklären, meinten die Engländer, dann sey ihr vaterländischer Reynolds auch so gut wie Rafael, und Barry und Fueßli so gut wie Michel Angelo, und wenn man Leute wie Hoppner, Shee, Beechy, Philipps und Owen habe, dann könne man auch alle alten Venetianer des Continents füglich entbehren.

Wie man durch das Monopol die ächte Kunst nicht

fördern konnte, ſo auch nicht durch treffliche poſitive Anregungen, die bei einem geſunden Volks- und Staatsleben gewiß epochemachend gewirkt hätten. Die unvergleichlichen Kunſtſammlungen, welche Napoleon aus aller Herren Ländern nach Paris geſchleppt hatte, übten nicht den entſprechenden Einfluß auf das künſtleriſche Schaffen. Auch dieſes rieſige Sammen war ja nicht durch eine innere Nothwendigkeit geboten, ſondern, wie auch bei vielen Privatgallerien der Napoleoniſchen Großen, zunächſt eine Sache des Ruhmes, des guten Tones und der Politik. Die köſtlichſten hiſtoriſchen Studienbilder waren zu Tauſenden aufgeſtellt, aber die rechten Studenten fehlten. Ohne Vergleich größeren Nutzen als die Kunſt zog die Gelehrſamkeit aus Napoleons Sammlungen. Was Denon und D'Agincourt geleiſtet, iſt für die Neubelebung des ächten Kunſtſtudiums gewiß höher anzuſchlagen als die geſammte Thätigkeit der Napoleoniſchen Malerſchule. Und doch wagte ſelbſt D'Agincourt, dieſer Johannes in der Wüſte, ſeine Kunſtſtudien über das Mittelalter (vom 4. bis 15. Jahrhundert) nicht anders zu betiteln als: Recherches et études sur 12 siècles de ténèbres et de barbarie. In dieſen „zwölf Jahrhunderten der Finſterniß und der Barbarei" ſteckt eben immer noch der ganze lange Zopf der Kunſtanſchauung des achtzehnten Jahrhunderts, dem das Napoleoniſche Regiment die letzte Galgenfriſt vergönnt hatte. Ich ſage die Galgenfriſt, denn dem Zopfe, der auf dem Titel des Werkes von D'Agincourt ſteht, iſt durch den Inhalt des Buches ſelber bereits der Stab gebrochen.

Zu den Vorzeichen modernen Kunſtlebens, die in der Napoleoniſchen Zeit aus dem gekräuſelten Wolkenhimmel der

Zopfideale aufdämmern, gehören auch die Kunstausstellungen, welche von da an immer breitere Wurzel fassen, und nicht blos in Paris. So veranstalteten selbst die Engländer schon 1810 die ersten Ausstellungen außerhalb London, nämlich in Edinburg, Leeds und Liverpool; wobei die Absperrung des Continents gewiß nicht ohne Einfluß war. Und sogar die Koketterie und Prahlerei, welche man in Paris mit den Sammlungen ohne Gleichen und mit der „neuen Kunstepoche" trieb, hatte doch auch einen tieferen Sinn. Die Kunstpflege war eine Ehrensache der ganzen Nation geworden, während sie im achtzehnten Jahrhundert höchstens eine Ehrensache der Großen gewesen war; man appellirte in Kunstsachen an die Volksstimme, weil man in politischen nicht an dieselbe appelliren wollte. Napoleon hat die Kunst mehr als einer seiner Vorgänger vor die Oeffentlichkeit gebracht. Waren auch die Motive nicht die ächten, so blieb doch die Thatsache und verhieß Frucht für eine spätere Zeit. Das Unternehmen des „Musée Français," eines riesigen Kupferstichwerkes, in welchem alle Bilder des Napoleonischen Museums wiedergegeben werden sollten, ist ein leuchtendes Zeugniß, wie gewaltig der Geist der Zeit zur Popularisirung der Kunst drängte. Das Werk nahm einen wunderbar raschen Fortgang unter der Begünstigung des Kaisers; 80 Kupferstecher aus allen Ländern wirkten fortdauernd für dasselbe, und es ward bei den vier ersten Bänden allein eine Kapitalauslage von 1,700,000 Franken nicht zu hoch befunden, um auf dem Gebiete der Kunst einer Erweckung des Volksbewußtseyns den Weg zu bahnen, die, auf das Gebiet des socialen und politischen Lebens überspringend, das Regiment des Kunst-

protektors ſelber zertrümmern mußte. Man hat Napoleon mit Cromwell verglichen. In dieſem Punkte wenigſtens könnte man von ihm ſagen, was man von dem engliſchen Dictator geſagt hat: daß er — unbewußt und wider Willen — der „Zuchtmeiſter zur Freiheit“ geweſen ſey.

Die von Napoleon geſtifteten zehnjährigen Preiſe für die Meiſterwerke in Kunſt und Wiſſenſchaft ruhten mit der gelehrten Jury des Nationalinſtituts, mit all den Formen der öffentlichen Verkündigung und Vertheilung der Preiſe auf einem in der Revolutionszeit geweckten Gedanken, der ſich in die Kaiſerzeit herübergeſtohlen hatte. Höchſt merkwürdig iſt aber die Eintheilung der Preiſe bei der bildenden Kunſt; denn ſie zeigt uns den Zwieſpalt, der zwiſchen der alten conventionellen Richtung und der neuen nationalen Tendenzmalerei hervorzubrechen begann, in naivſter Offenherzigkeit. So ſtand ein Preis aus „für das beſte hiſtoriſche Gemälde,“ und ein zweiter „für die beſte Darſtellung eines den franzöſiſchen Ruhm betreffenden Gegenſtandes.“ Das eine ſchließt aber das andere nicht aus, und man begreift nicht, warum gerade der „franzöſiſche Ruhm“ kein Object der Hiſtorienmalerei ſeyn und eine aparte Kunſtgattung für ſich beanſpruchen ſoll. Ebenſo war ein Preis für die beſte Bildhauerarbeit „im größeren Style“ ausgeſetzt und ein anderer für das beſte plaſtiſche Werk, „welches ſich auf die glorreichen Thaten der franzöſiſchen Geſchichte bezieht.“ Hier traf ſich's bei der Preisvertheilung von 1810, daß derſelbe Gegenſtand in beiden Rubriken erwähnt wurde, nämlich ein Standbild Napoleons. Von den gemeißelten glorreichen Thaten der franzöſiſchen Geſchichte aber erhielt ein Basrelief von

Lemot den Preis, welches — den Ausbau des Louvre allegorisch darstellte! Daß ein solcher Stoff binnen zehn Jahren die Anregung zum besten Sculpturwerke gegeben, dies zeichnet recht klar die Dürftigkeit der damaligen plastischen Kunst.

Ein Jahr des größten Napoleonischen Glanzes, „Anno elf," ist sprüchwörtlich geworden im deutschen Volksmund. Was dem gemeinen Mann als ein altfränkisches, zopfiges Ding erscheint, von dem sagt er; es sey „von Anno elf." Dies wollen wir festhalten. Und wenn uns jetzt die alten Napoleonischen Kunstherrlichkeiten wieder angepriesen werden, dann soll man vorerst nachsehen, ob sie nicht in jenem Doppelsinne von Anno elf stammen.

Der nationale Ruhm ist ein hohes Ding, und doch wird die Kunst zur Buhldirne erniedrigt, wo man sie blos um des nationalen Ruhmes willen betreibt. Die ächte Kunst kann nur aus Einem Grunde geübt werden, nämlich aus der reinen Freude und dem vollen Genügen an der geisterfüllten schönen Form, aus dem lauteren Triebe, die Harmonie und Herrlichkeit von Gottes schöner Weltordnung auch in dem kleinen, in sich beschlossenen Gebilde der Menschenhand widerzuspiegeln. Vor Alters sagte man darum, die wahre Kunst schaffe um Gotteswillen. So setzte Sebastian Bach drei mystische Buchstaben, gleich als sein Wappen und Künstlerzeichen, über die Handschrift seiner Partituren: S. D. G. — Soli Deo Gloria. Und dieser Mann, der absichtslos und unbefangen wie kaum ein anderer um des seligen Genügens an der gottinnigen Schönheit, um Gotteswillen schuf, und nicht an die Arbeit gehen wollte, ohne sich erst diese

Signatur seines Künstlerthums auf's Papier gesetzt zu haben, trug selbst zwar noch eine Perrücke, seine Werke aber tragen keine.

II.

Man pflegt die französische Malerschule der Napoleonischen Zeit als eine Schule des theatralischen Effektes zu bezeichnen. Dieses Beiwort gebührt jedoch auch vielen bedeutsamen Künstlerkreisen der beiden vorhergegangenen Jahrhunderte. Watteau in seinen schäferlichen Salonbildchen, die van der Werff in ihren biblischen Darstellungen sind ebenso gut theatralisch, wie David in seinen großen Historienbildern, ja ein großer Theil aller Rococokunst ist theatralisch. Denn die Manier des Theatralischen tritt überall da ein, wo die Gestalten des Künstlers nur die Maske seiner Ideen tragen, statt uns deren leibhaftes Gesicht zu zeigen, wo sie, gleich mittelmäßigen Schauspielern, Empfindungen nur vorstellen und aussprechen, ohne in Leib und Seele durch dieselben bestimmt zu seyn; das Theatralische ist also nur ein Ausfluß der inneren Unwahrheit und Heuchelei, die dem Zopfe überhaupt zu Grunde liegt.

Man sollte nun denken, in einer so theatralischen Zeit wie die Napoleonische, müßte das französische Theater selbst einen großen Aufschwung genommen haben. Dies ist aber nur sehr bedingt der Fall. Es gab wohl eine Reihe bedeutender, ja großer Darsteller, aber der dramatischen Dichtung war die zeugende Kraft ausgegangen. Denn auch das

Theater muß auf dem Boden der künſtleriſchen Wahrheit ſtehen; auch das Theater verdirbt unter der Herrſchaft des „Theatraliſchen.“

Mit der Revolution war in Frankreich ein theatraliſches Element des ſocialen Lebens in alle Volksſchichten gedrungen. Der Pöbel ſpielte jetzt den Römer, wie vordem der Hofherr den arkadiſchen Schäfer. Der Demagog in Lumpen, der mit der Maske des Brutus prahlte, der auf dem Blutgerüſte ſtatt mit einem Gebet mit einem Calembourg vor den Richterſtuhl des Ewigen trat, war jetzt ebenſo gut theatraliſch geworden, wie es ehemals jene Prinzen und Marquis geweſen, die man eben erſt mit derſelben Guillotine aus der Welt geſchafft hatte. Darunter litt nicht blos das wirkliche Theater, ſondern ſelbſt die ſpäter oft verſuchte Ausbeutung der Helden der Revolution für die Bühne mußte mißglücken; die Republikaner von Anno neunzig taugen nichts für's Theater, weil ſie in Natura ſchon zu theatraliſch ſind.

Als Napoleon die Erbſchaft der Revolution cum beneficio inventarii antrat, nahm er auch dieſes Erbſtück in ſein Kaiſerthum mit herüber. Die Manier des Theatraliſchen hatte alle Geſellſchaftskreiſe gepackt. Wo vordem blos die Leibgarde des Hofes in Parade aufmarſchirt war, da ſtand jetzt die ganze Nation in Parade. Dies mußte auf die Kunſt zurückwirken. Es war nicht mehr blos ein einzelner Zweig derſelben mit der theatraliſchen Manier behaftet, ſondern das Ziel der geſammten Kunſtthätigkeit war der theatraliſche Effekt geworden. Die Kunſt ward eine Dekoration neben andern in dem großen Komödienhaus des öffentlichen Lebens, und wo die Staatsmänner mit den Komödianten von

Profession concurriren, da kann das Theater nicht gedeihen. Die äußeren Formen der Kunstwerke wurden entschieden correcter als in der vollgültigen Zopfzeit; man studirte wieder gewissenhaft die Antike. Aber bei den unreinen Formen aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. hatten die höfischen Künstler ihre Kunstwerke in theatralischem Geiste gedacht, weil sie sich damit den vornehmen Kreisen bequemten, die ihnen Brod gaben; wo die Kunstübung sich rein in den bürgerlichen Kreisen abschloß, da war sie auch noch keineswegs theatralisch. Bei den correcteren Formen der Napoleonischen Zeit dagegen hatten die Künstler ihre Schöpfungen nothwendig im Geiste des theatralischen Effektes denken müssen, weil die ganze Nation, in deren Mitte sie standen, die Lebensluft, in der sie athmeten, von diesem Geiste erfüllt war. In diesem scheinbaren Rückschritte liegt aber doch culturgeschichtlich ein großer Fortschritt: die Gemeinsamkeit der Schwäche bekundet, daß seit der Revolution die politischen, socialen und künstlerischen Interessen viel inniger in einander verwachsen waren als je vorher, und daß die Entwickelung einzelner Stände von nun an nicht mehr den ganzen Geist der Kunst bedingen konnte.

Doch kehren wir zurück zum Theater der Kaiserzeit.

Die Prunkwerke, welche damals der Dekorateur der großen Oper bei Hof- und Nationalfesten aufzustellen wußte, waren neuer und origineller, als die Poesien der Bühnendichter. Die Schauspiele, welche man dem Volk auf offenem Markte gab, waren überhaupt auch ästhetisch oft interessanter, als die in den Theatern abgespielten. Gerade bei diesen Sieges- und Vermählungsfeierlichkeiten, bei diesen Pracht-

und Kabinettsstücken von Heerschauen und Heldenbegräbnissen ließ sich ja das äußerlich Theatralische weit glänzender entfalten, als im Theater selbst. Während die Weltgeschichte mit Sturmeseile vorwärts brauste, durfte der Leichenzug des Marschalls Lannes die Strecke von Straßburg nach Paris, um des gemessenen theatralischen Pompes willen, nicht rascher als in vierzig Tagen zurücklegen. Weil das Sterben in dieser blutigen Zeit so erschreckend wohlfeil geworden war, machte man das Begrabenwerden um so theuerer. Es widert aber das Raffinement, womit man in der Kaiserzeit die Beisetzung berühmter Männer ausbeutete, um der großen Oper würdige Aufzüge auf der Straße und in der Kirche zu improvisiren, unser Gefühl nicht minder grauenhaft an, als die stehenden Calembourgs der alten Republikaner auf dem Schaffott. Hier wie dort tritt man mit einem Theatercoup vor das offene Grab.

Selbst das Lustspiel, die nationalste Form der französischen Bühnendichtung, wollte in der Napoleonischen Zeit nicht gedeihen, ja es mißrieth noch ärger als die Tragödie. Bei der großen Preisvertheilung wurde unter allen von 1800 bis 1810 geschriebenen Lustspielen kein einziges des Preises würdig erachtet. Für der Erwähnung zumeist werth erklärten die Geschwornen des Kunsttribunales damals den „Haustyrannen“ von Duval: — wenn das Stück mehr komische Kraft hätte, wenn die Lösung des Knotens besser vorbereitet, wenn der Styl zierlicher wäre und die Verse harmonischer! Man wird da begierig, zu erfahren, was denn nach solchen Einschränkungen überhaupt noch Gutes an diesem besten Stück gewesen sey. Dagegen trieb die komische Oper in Frankreich

noch immer köstliche Nachblüthen in dieser selben Zeit, wo das Lustspiel so tief heruntergekommen war.

Der vollständige Bankerott der Lustspieldichtung war damals freilich nicht blos ein französischer, sondern ein europäischer, und der Culturhistoriker mag darüber nachdenken, inwiefern diese Thatsache mit dem Charakter einer Zeit zusammenhängt, welche alle sociale Originalität schonungsloser als irgend eine frühere zu zerstören trachtete. Denn der Urquell der ächtesten Lustspielstoffe ist von Aristophanes bis Molière die sociale Originalität gewesen. Obgleich es nun die Franzosen, wie schon bemerkt, in der Kaiserzeit durchaus nicht verschmähten, Lustspiele aus dem Deutschen zu übersetzen, ja selbst ursprünglich französische Lustspielstoffe nach deutschen Bearbeitungen wieder zurück zu bearbeiten, so begannen doch allmählich auch bei uns die „Bearbeitungen nach dem Französischen" wiederum massenhaft einzubrechen. Ich kann einige Zahlen reden lassen für das Steigen dieses internationalen Kunstverkehrs. Von 1794 bis 1800 waren an den beiden Wiener Haupttheatern nur 6 übersetzte Opern und 12 derartige Lustspiele gegeben worden. Von 1800 bis 1806 kamen schon 30 solcher Opern (und Operetten) und 45 solcher Lustspiele vor, und 1806 bis 1810 hatte man mit der Darstellung neuer Originalwerke auf diesen Bühnen fast ganz aufgehört.

Hier begegnen wir einer seltsamen Kreuzung politischer und künstlerischer Einflüsse. Die politische Uebermacht des Franzosenthums zwingt uns die altersschwach gewordene Komödie der Pariser Theater, und zwar recht eigentliche Fabrikarbeit, auf, während die Franzosen ihrerseits das Eindringen

neuer Stoffe und Muſter aus unſerer poetiſchen Fabrikinduſtrie nicht ganz von ſich abweiſen können. Dagegen bleiben die Franzoſen von der gerade damals ſo reich entfalteten ächten Poeſie unſerer größten Dichter nahezu unberührt.

In denſelben Jahren, da die deutſchen Kritiker über das Ueberwuchern der franzöſiſchen Schablonen-Luſtſpiele auf unſern Bühnen klagten, leſen wir in den Pariſer Tageblättern bittere Beſchwerden, daß auf den franzöſiſchen Volkstheatern der deutſche Geſchmack am Wunderbaren ſo ſehr einreiße, wobei zu fürchten ſey, wie die damaligen Annales de la politesse bemerken, „daß die Vernunft des Volkes geſchwächt werde; auch werde man endlich wohl gar die Rückwirkung auf den großen Theatern ſpüren. Denn die Volksmeinung," heißt es ſchließlich treffend, „pflanzt ſich fort wie ein elektriſcher Schlag bis in die entfernteſten Glieder." (Man ſieht, in den Annales de la politesse durfte man damals deutlicher von der Vernunft des Volkes ſprechen, als in den Annales de la politique.) Es iſt aber hier mit dem „Geſchmack am Wunderbaren" nichts anderes gemeint, als die Luſt an der rohen Romantik, welche in der Teufelsmühle, im Donauweibchen und ähnlichen Produkten jener von plump komiſcher Naturkraft erfüllten Wiener Volksposſe damals wie im Siegeszug nicht nur zu allen deutſchen Bühnen, ſondern auch zu den engliſchen und franzöſiſchen Volkstheatern durchdrang. Dieſſeit der Vogeſen bewies A. W. v. Schlegel, daß es mit der Bühnen-Dichtung der Franzoſen nichts ſey, jenſeit der Vogeſen galt es ziemlich allgemein als ausgemachte Sache, daß die deutſche dramatiſche Poeſie trotz Leſſing, Goethe und Schiller noch „in der Wiege der Kindheit"

liege, und dieſſeits und jenſeits verſchlang trotzdem die eine Nation gerade das roheſte Bühnenfabrikat der andern mit größtem Behagen.

Man kann ſagen, daß die Franzoſen den Manierismus des Theatraliſchen eben auf dem Theater zuerſt ſatt bekommen haben. Man entſetzte ſich über die Komödie in der Komödie viel früher, als über die Komödie im politiſchen Leben. Die regelrechten, deklamatoriſchen fünfaktigen Trauerſpiele der alten franzöſiſchen Schule waren niemals langweiliger, als in den erſten Jahrzehnten unſeres Jahrhunderts. Man ertrug ſie noch aus Etikette, um des nationalen Herkommens willen. Dagegen griff die Mode, wo möglich ein halbes Dutzend einaktiger Poſſen, Dramen und Operetten auf einen Abend zuſammenzuwerfen, immer mehr um ſich und verbreitete ſich auch nach Deutſchland. Durch die theatraliſchen großen Bilder der Hiſtorienmaler war die ſinnige kleine Genremalerei faſt ganz verdrängt worden; in dieſen kleinen Theaterſtückchen dagegen, ſo bedeutungslos ſie an ſich ſeyn mochten, hatte ſich die Tradition des anſpruchloſen Genreſtyles wenigſtens auf die Bühne hinüber gerettet. Etwas ähnliches war es mit der gleichzeitigen Liebhaberei an dem Ausverkauf des Kurze-Waaren-Lagers der lyriſchen Poeſie durch die zahlloſen Almanache. Ein franzöſiſches Blatt von 1811 berichtet uns, daß zu Neujahr bei einem einzigen Buchhändler des Palais Royal nicht weniger als 43 neue Muſenalmanache ausgeſtellt geweſen ſeyen, mit einem Geſammtinhalt von beiläufig 6450 neuen Gedichten. In dieſem „Dichterwald" waren die Leute doch wenigſtens einigermaßen vor dem „großen Styl" ſicher, der ſie ſonſt auf Schritt und Tritt verfolgte.

Als Platen seine Lustspiele geschrieben, stand in unsern Feuilletons geraume Zeit in stehenden Lettern die Klage zu lesen, daß unsere Komödie nur noch für die rein litterarische Satire Raum biete, und daraus wurde — nicht mit Unrecht — ein Schluß auf die Abgestorbenheit des öffentlichen Lebens gezogen. Ganz dieselbe Erscheinung finden wir aber auch in der Napoleonischen Kaiserzeit. Hier handelt es sich nicht einmal um blos gedruckte Lustspiele, sondern die rein litterarische Satyre droht sogar die Bühne zu beherrschen. Ein großer Theil der neuen Komödien, namentlich der doch so volksthümlich ursprünglichen Vaudevilles, sind bloße Parodien der ernsten Stücke des Théâtre français und der großen Oper.

Es war eine recht drollige Bettlerwirthschaft. Die Tragödie war so arm geworden, und das Lustspiel so arm, daß das Lustspiel nichts besseres zu thun wußte, als sich lustig zu machen über die Armseligkeit der Tragödie. Dadurch zeigte es aber, daß es eigentlich noch ärmer sey, als jene. Besonders wurden die schwerwuchtigen heroischen Sujets — Brunhild, der Tod Adams, der Triumph des Trajan, Tamerlan, Abel ꝛc. — mit denen sich ein kaiserlich französisches Publikum gleichsam offiziell langweilen zu müssen glaubte, weil es selber in einem so heroischen Zeitalter lebte, auf dem Vaudeville-Theater gehörig durchgehechelt. Weil man die Kritik des öffentlichen Lebens in der Komödie nicht spielen durfte, spielte man Litteraturkritik. Ja man begnügte sich nicht einmal mit der Parodie einzelner litterarischer Erscheinungen. Wie die Journalisten zu Zeiten durch Collectivkritiken auf ihrem Büchertisch aufräumen und ein Halbdutzend

neuer Bücher gleich in einem Artikel abthun, — ſogenannte Hinrichtungen — ſo finden wir hier auch Komödien, die ſich als Collektivkritiken darſtellen, und in einem einzigen Akt eine ganze Reihe dramatiſcher Novitäten mit Spott begießen. 1810 erſchien z. B. auf dem Pariſer Vaudeville-Theater ein Stück: „die Herberge in den Wolken," welches ſich ſchon im Untertitel als „petite revue de quelques grandes pièces" ankündigte, und nicht weniger als ſechs neue Opern und Schauſpiele auf einmal perſiflirte. Als Nicolo Iſouards Aſchenbrödel ſo glänzenden Erfolg gewann, erſchienen Dutzende von Parodien; jedes Theater wollte ein eigenes Aſchenbrödel für ſich geben, und zuletzt brachte man eine Poſſe auf das Vaudeville-Theater, in welcher „die ganze Familie der Aſchenbrödel," die ſelbſt ſchon zum Theil Parodie waren, gemeinſam wieder parodirt und kritiſirt wurden. Aecht franzöſiſch hatten an dieſer Komödie, die ſich eine ganze Sammlung anderer Komödien zum Gegenſtand genommen, auch nicht weniger als drei genannte Verfaſſer gearbeitet.

Aſchenbrödel iſt überhaupt für die culturgeſchichtliche Charakteriſtik der Glanzjahre des Kaiſerthums ſehr intereſſant. Das Stück wurde urſprünglich (1810) für die vierzehnjährige Alexandrine St. Aubin geſchrieben, welche mit demſelben das Theater Feydeau vor dem Bankerott rettete. Das Textbuch, das kecke Wagniß, ein altes Kindermärchen für die Oper zu bearbeiten und einem vierzehnjährigen Kind die Hauptrolle darin zuzutheilen, verrückte anfänglich den Pariſern förmlich die Köpfe; die Muſik wurde weniger beachtet. Bei den zwanzig erſten Vorſtellungen ſollen 110,000 Livres eingegangen ſeyn. Jetzt iſt es umgekehrt faſt nur noch die

annuthige Muſik, welche dieſe Oper friſch erhält, während das Textbuch veraltet iſt. Die heutigen Darſtellerinnen Aſchenbrödels ſind auch entſprechend im Alter vorgeſchritten und, abweichend von Alexandrine St. Aubin, ſämmtlich unzweifelhaft bereits confirmirt. Dieſer Jubel der Pariſer über das unerhörte Ereigniß, ein dramatiſirtes Kindermärchen in der komiſchen Oper zu ſehen, hieng aber ſchwerlich zuſammen mit jenem „Geſchmack am Wunderbaren," der bei den Volksbühnen eingeriſſen war. Etienne, der Textdichter, hatte hinreichend dafür geſorgt, daß von der inwendigen, die handelnden Geſtalten ſelbſt durchleuchtenden Romantik des Volks- und Zaubermärchens, wie man ſie gleichzeitig in Deutſchland träumte, in ſeinem Aſchenbrödel nichts zu finden ſey. Er hatte nur das Märchenhafte der Intrigue und ihrer Löſung beibehalten und die vom Maſchiniſten exercirte Couliſſen-Romantik. Aſchenbrödel eröffnete darum auch keineswegs eine dramatiſche Märchen-Epoche, etwa wie wir Deutſchen jetzt — Dank Herrn Anderſen — in einer Epoche der Märchen-Novelle leben. Aſchenbrödel, oder richtiger die Familie der Aſchenbrödel, blieb vereinzelt ſtehen. Der neue theatraliſche Effekt des Kindlichen auf der Bühne war das Beſtrickende, und ein ſolcher Effekt iſt eben nur möglich, ſo lange er neu und einzig iſt. Unmittelbar nach dem Wiener Friedensſchluſſe, zur Zeit der größten politiſchen Macht und Herrlichkeit, welche die franzöſiſche Nation jemals erlebt, liegt Paris gefangen in den Banden — der „Cendrillomanie!" Das iſt die bitterſte Satyre auf den „großen Styl," auf die „große Kunſtepoche," auf die „große Epoche" überhaupt! Wie froh war man, alle dieſe theatraliſche Größe gegen ein Stückchen

Kinderei vergeſſen zu dürfen, die ſelbſt wieder den Manierismus des Theatraliſchen an der Stirne trug! Die Cendrillomanie war eine Weiſſagung auf die Tage des tiefſten Falles und auf die Tage der Bourboniſchen Reſtauration.

Die Wirkung Aſchenbrödels und der komiſchen Oper der Napoleoniſchen Zeit überhaupt hat aber auch noch einen tiefern Grund. Man ſchlug, wie geſagt, die Bedeutung von Nicolo's Muſik gegenüber dem Textbuch Etienne's damals nicht als die höhere an, wie wir es jetzt thun. Allein eine Nummer wenigſtens griff den Leuten gleich Anfangs wunderbar in's Herz hinein: die kleine aus wenigen Tönen aufgebaute Romanze Aſchenbrödels. Sie war ein Volkslied, und zwar ein ächt franzöſiſches. Hier ſtoßen wir auf ein merkwürdiges kunſtgeſchichtliches Phänomen. Während faſt alle übrige Kunſt in Frankreich in einen theatraliſchen Manierismus, in einen gemacht großen Styl verfallen war, griff die komiſche Oper die alte nationale Form des Volkslieds, die Romanze, wieder auf, und hauchte ihr ein anmuthvolles neues Leben ein. Wie der Charakter eines einzelnen Menſchen nie ganz der eines Böſewichts, eines Tugendhelden, eines Pedanten iſt, ſondern ſtets gemiſcht aus allerlei widerſprechenden Grundſtoffen, ſo auch der culturgeſchichtliche und kunſtgeſchichtliche Charakter ganzer Völker und Zeitabſchnitte. Die verſteifte bildende Kunſt in der Spätzeit des ſiebzehnten Jahrhunderts hatte immer noch ihre Ergänzung in der volksthümlichen Naturkraft der Genremalerei gefunden, und in dem Maße, als die theatraliſche Manier des großen Styls das geſammte franzöſiſche Kunſtleben austrocknete, begann auf der einzigen grünen Oaſe der

komiſchen Oper der Born des einfachen volksthümlichen Geſangs immer reichlicher zu fließen. Die großen Stylübungen der David'ſchen Malerſchule ſind veraltet, und von den Prunkwerken der Pariſer großen Oper aus Napoleons Zeit haben ſich nur noch Spontini's Tondichtungen lebendig erhalten, aber die ſchlichten, fröhlichen Romanzen und Chanſons Dalayrac's, Della Maria's, Mehul's, Boieldieu's, Nicolo's ſind friſch geblieben, und leben nicht bloß auf den Brettern, ſondern auch im Munde des Volks fort bis auf dieſen Tag.

Während aber die gebildeteren Franzoſen der Napoleoniſchen Zeit bei dem volksthümlichen muſikaliſchen Humor der komiſchen Oper die theatraliſche Manier des großen Styls eine Weile vergaßen, ſuchte das „eigentliche Volk" im Théâtre de la Gaieté und im Ambigu comique, die doch ſchon ihrem Namen nach der Heiterkeit geweiht waren, Schauerſtücke als Volksbeluſtigung auf und gräuelvolle Melodramen ſtatt harmloſer Poſſen. In dieſen Stücken war die theatraliſche Manier des großen Styls oft bis zum äſthetiſchen Wahnſinn geſteigert. Sollten ſie beſonders ſchauerlich ſeyn, dann nahm man ihren Stoff aus der deutſchen Geſchichte. Räuberſtücke erſten Rangs mußten im Schwarzwald ſpielen, wie überhaupt in der Volkslitteratur der Franzoſen le forêt noir geraume Zeit als die eigentliche Urwildniß mitten in Europa erſcheint. Geſchah es doch auch noch in ſpäterer Zeit, daß ein Franzoſe, dem man in Baden-Baden den Fürſten von Fürſtenberg als den größten Standesherrn des Schwarzwaldes zeigte, voll Erſtaunen ausrief: „Mais il n'a pas l'air d'un sauvage!" Jene Melodramen ſind die Vorläufer der Gräuelſtücke aus dem Leben des Proletariats auf den

heutigen Pariſer Volkstheatern. Bei beiden zeigt ſich, wie tief die wollüſtige Freude an dem Schauſpiel gewaltſamer Leidenſchaft, am Anblick von Elend, Verzweiflung, Wahnſinn, Mord und Todtſchlag und Spitzbüberei dem rohen Menſchen eingepflanzt iſt. Man zog die Schauerſtücke auf die der Komödie beſtimmten Bretter, weil das haarſträubende Entſetzen eine draſtiſchere Komödie abgab, als gutmüthiger Humor und ſtacheliger Witz. Hier findet das Volk die Theatereffecte wieder, an welchen es vor dem Blutgerüſt der Schreckenstage Geſchmack gefunden hatte, und die letzten rothen Schlaglichter jener theatraliſchen Revolution fallen auf die Couliſſen der Napoleoniſchen Volksbühne. Und hier erinnere ich wieder an meine oben aufgeſtellte Behauptung, daß nicht etwa einzelne Kunſtkreiſe, ſondern daß der Volksgeiſt ſelber erfüllt geweſen ſey von dem Manierismus des Theatraliſchen.

Die kaiſerliche Polizei ließ dieſe gräuelvollen Volksſchauſpiele gewähren, während ſie die ſchüchternſte Satyre über die öffentlichen Zuſtände auf der komiſchen Bühne mit Stumpf und Stiel ausrottete. Als der Komiker Brunet bei der Anweſenheit mehrerer gekrönten Häupter in Paris ein Talglicht, welches ihm auf der Bühne vorgeſetzt wurde, mit dem ſehr unſchuldigen Wortſpiel zurückwies: „Eh comment! il y a tant de cire (Sires) à Paris et on m'apporte toujours de la chandelle,“ wurde er gleich in's Gefängniß geſteckt. Eine leiſe Anſpielung auf die beabſichtigte Landung in England hatte ihm vorher ſchon acht Tage Arreſt gebracht. Dergleichen Dinge begreift und greift die Polizei. Die ſociale Gefährlichkeit jener Melodramen aber, die freilich im Schwarz-

wald oder in den Apenninen spielten, begriff sie nicht, weil sie selbst auch mitbefangen war in der krankhaften Verstimmung des Volksgeistes, welche jenes wollüstige Gefallen an dem theatralischen Effekt des im Großen organisirten Mordes und Todtschlags erzeugt hatte.

So ließ Napoleon seinerseits das Theaterpublikum die ästhetische Volkssouveränetät nach Belieben entfalten, und wenn er in der Loge saß, so pfiff man ein mißfälliges Stück ebenso gut aus, oder wehrte gar, daß es zu Ende gespielt wurde, wie wenn er nicht zugegen gewesen wäre. Von Goethe wird erzählt, daß er bei der Aufführung des Schlegel'schen Jon in Weimar dem Publikum, welches zu zischeln und zu lachen begann, mit mächtiger Stimme zugerufen habe: „Man lache nicht!" Und sie wurden still. Napoleon glaubte den aus der Revolution herübergekommenen republikanischen Tumult des Theaterparterre's schon zulassen zu können, wenn er nur sein Parterre von Königen in Ruhe und Ordnung hielte. Allein er übersah, daß zumeist durch sein Regiment der Manierismus des Theatralischen auch in der Politik zum Princip erhoben und geheiligt worden war, daß er selber die Nation daran gewöhnt hatte, die öffentlichen Angelegenheiten aus der Perspektive eines Theaterpublikums zu betrachten. Es war daher kein Wunder, daß dieses Publikum, welches so ganz gewöhnt war, die Stücke in des Kaisers Gegenwart nicht zu Ende spielen zu lassen, endlich auch das Fallen des Vorhangs begehrte, als der Kaiser selber sein Stück gerne noch viel länger fortgespielt hätte.

Das unvergleichliche Genie des Helden und des Staatsmannes konnte Napoleon dennoch nicht zum wahrhaft großen

Manne machen, weil ihm jene ſittliche Größe gebrach, welche um der Wahrheit und Gerechtigkeit willen den Egoismus und den perſönlichen Ehrgeiz hätte opfern müſſen, als Gott ihm den zermalmenden Beruf in die Hand legte, die Geſchicke der Völker eines Welttheils abzuwägen. Mit der Glorie des Helden theilte ſeine ganze Epoche und mehr noch ſeine Nation dieſe ſeine ſittliche Schwäche. Die innere Hohlheit eines mehr auf Eigenſucht und Ehrgeiz, als auf Wahrheit und Gerechtigkeit gegründeten öffentlichen Lebens ließ auch die Kunſt der Napoleoniſchen Epoche hohl und unklar werden. Und da ſie mit allen ihren Ueberlieferungen noch ſo enge dem achtzehnten Jahrhundert verwachſen war, wo eine ähnliche innere Unwahrheit die äußere Unnatur des Zopfſtyles erzeugt hatte, ſo konnte ſie viel weniger Neues ſchaffen, als vielmehr das Alte zum völligen Ausleben und Abſterben bringen. Dies war die Galgenfriſt, die ſie dem vor der Revolution principiell bereits gerichteten Zopfſtyle gewährte. Den Odem eines neuen Lebens brachte die ſittliche Erhebung der Völker in den Befreiungskriegen, und damit zugleich eine bei allen Mängeln dennoch ohne Vergleich wahrere, in vielen Stücken auch neue Kunſt, den vollſtändigen Bruch des neunzehnten Jahrhunderts mit dem Zopf. Denn nicht nur das große Drama der Weltgeſchichte, auch die bloße Epiſode der Kunſtgeſchichte umſchließt in dem Walten ihrer heiteren Mächte ein Weltgericht.

Samuel Amsler.

Ein Charakterkopf aus der Münchener Kunstschule.

1858.

„Die Zeit" schafft den schöpferischen Mann, damit dieser hinwieder seine Zeit schaffen helfe; jeder epochemachende Geist ist zugleich Kind und Vater, Jünger und Meister seiner Zeit. Denn was bedeutet dieses vielsagende Wort „Zeit" hier anders als die Summe der gegenwärtigen Culturentwickelungen, die auf uns einströmen und unsern Geist bezwingen und beugen und bilden; aber unser Geist ist mit seinem Schaffen ja doch auch wiederum ein nothwendiger Theil dieser Summe, und je kräftiger unsere Persönlichkeit von Natur angelegt ist, um so fröhlicher dürfen wir uns der Zeit hingeben. Und je entschiedener ein starker Mann sich hingiebt an seine Zeit, um so siegreicher kann er wiederum dieser Zeit Meister werden.

Diesen Satz könnte man der Lebensgeschichte von Staatsmännern und Helden, von Dichtern und Philosophen im großen Style voranschicken; ich schreibe ihn aber hier als Motto zu der Charakteristik eines Meisters jener bescheidensten

Kunſt, in welcher die Kunſt der Selbſtentſagung das größte Meiſterſtück iſt — eines Kupferſtechers, Samuel Amsler's.

Die Zeitgenoſſen kannten ihn als einen Mann, der den meiſten Mitſtrebenden voranging durch ſeinen unbeugſamen Eifer für Reinheit und Idealität in der Kunſt, durch ſeine ſtrenge Auswahl von Originalen des plaſtiſchen und großen Styles, durch ſein Trachten, mehr den geiſtigen Gehalt der Compoſition und die Größe und Correctheit der Zeichnung als Gluth und Glanz der Farbe in ſeinen Stichen wiederzugeben, und die Kunſtgeſchichte hat ſein Wirken in dieſer Richtung nicht vergeſſen, wenn ſich auch nur noch eine kleine ſtille Gemeinde an ſeinen ohnehin dem großen Publikum fern liegenden Werken erbaut. Dieſe Grundlinien von Amsler's rein künſtleriſcher Thätigkeit ſelbſtändig weiter auszuführen, iſt jedoch nicht meines Amtes. Ich faſſe den Kupferſtecher vielmehr vom Standpunkte des Culturhiſtorikers und ſein Leben als ein Charakterbild zur Geſchichte unſerer Zeit. Und mit dieſer Erweiterung des Hintergrundes ſcheint mir auch die Geſtalt des Mannes zu wachſen und bedeutſamer zu werden im Sinne jenes Wortes, welches ich an den Eingang dieſer Skizze geſtellt habe. Nicht der Umſtand nämlich, daß Amsler ſo trefflich geſtochen hat, iſt mir das Feſſelndſte in ſeiner Erſcheinung, ſondern vielmehr daß er, einmal von den Reformideen der modernen Kunſt erfaßt, dieſelben mit einer ſo treuen und unwandelbaren Hingebung verfolgte und die Conſequenzen dieſer ſeiner Kunſtrichtung ſo innig in ſeinen perſönlichen Charakter hineinwachſen ließ, daß er uns in ſeiner ſtätigen, abgeſchloſſenen, ſelbſtgewiſſen Natur recht wie ein Mann aus der fabelhaften „guten alten Zeit“

erſcheint, während er andererſeits doch ein ſo ächtes Kind des neunzehnten Jahrhunderts war. In der Aufopferung für das von ihm als das ächteſte erkannte Kunſtſtreben der Zeit, half er dieſe Richtung ſelbſtändig fortbilden und indem er, mehr als die meiſten Fachgenoſſen, die Entſagung von aller ſubjectiven Willkür als die erſte Tugend des Kupferſtechers erkannte und mit wunderbarer Gewiſſenhaftigkeit übte, ward er gerade vor ſo Vielen ein geiſtvoller, origineller das bloße Handwerk beſiegender Kupferſtecher, während gegentheils jene nachbildenden Künſtler, denen dieſe Entſagung fehlt, gerade darum allezeit die geiſtloſen Sklaven des Handwerks geblieben ſind.

Zum Kupferſtecher muß man von Kind auf erzogen ſeyn; Niemand wird ſich erſt im reiferen Alter zu dieſer Kunſt bekehren, welche das mühſelige techniſche Vorſtudium eines halben Lebens heiſcht. Aeußerſt ſelten iſt aber auch ein großes Talent zum Kupferſtecher erzogen worden ohne eine harte Schule der Noth, des Zwanges und der Beſchränkung. Denn wer zur bildenden Kunſt begabt iſt, dabei aber nicht frühzeitig zur größten Selbſtentſagung gezwungen wird, daß er ſelbſt in dem äußerſten Mühſal der Arbeit noch Freude und künſtleriſches Genügen finden lernt, der wird ein Maler werden, aber kein Kupferſtecher. Darum beginnt die Lebensgeſchichte faſt aller dieſer Künſtler mit Beſchränkung, Kampf und Entbehrung. Volpato verdiente ſich anfangs mit Zeichnungen zu Stickmuſtern ſein Brod; Schmutzer hütete als Metzgerjunge die Hämmel neben der Kunſtakademie zu Wien und als er ſich von da in die Akademie ſelber hineinſtahl, wurde der Direktor zunächſt durch den Metzgergeruch auf die

abſonderliche Erſcheinung des hospitirenden Kunſtjüngers aufmerkſam und durch dieſe endlich erſt auf ſein Talent; Joh. Heinr. Lips ſollte nach ſeines Vaters Berufe Dorfbarbier werden und erkämpfte ſich ſauer genug das Recht, ſeine „Taillen“ in die Kupferplatte ſtatt in die Bärte der Bauern zu ſchneiden; H. Merz fand aus dem Waiſenhauſe den Weg zu ſeiner Kunſt und Jul. Thäter mußte als Knabe erſt darthun, daß er zum Schneider, zum Branntweinbrenner und einigen andern Berufen nichts tauge, bevor man inne ward, daß er zu einem vortrefflichen Kupferſtecher berufen ſey.

Dies ſind Männer, welche in der Schule der Noth ſich mit ihrer mühevollen Kunſt befreunden lernten. Für eine andere Gruppe wirkte die Vereinſamung in früher Jugend und eine verſuchte gewaltſame Abſperrung von der künſtleriſchen Bahn Aehnliches, wie bei Jenen Noth und Beſchränkung. Amsler gehört in dieſe Gruppe. Er war zu Schinznach im Aargau geboren (1791). Aargau hatte damals noch nicht den Namen des ſchweizeriſchen „Culturſtaates,“ und auch dieſe moderne aargauiſche Cultur hat wohl wenig mit der Pflege der Kunſt zu ſchaffen. Wenn nun gar vor ſechzig Jahren ein junger Aargauer, der kaum über die nächſten Berge hinausgekommen war, ſich für die Kupferſtecherkunſt begeiſtette, ſo iſt dies faſt ähnlich, wie wenn Jemand in München von unbezwinglicher Leidenſchaft für das Seeweſen ergriffen würde. Als Amsler bereits ein berühmter Meiſter geworden und die Kunde ſeines Ruhmes auch zu ſeinen Landsleuten zurückgedrungen war, gab Einer derſelben einem Andern, der ihn befragte, was denn aber eigentlich ein Kupferſtecher ſey? die Antwort: „E Chupfer-

ſtecher iſch Eine, wenn er en ganze Monat amene Stückli g'arbeitet het, ſo groß wie 'ne Neuthaler, ſo g'ſehſcht erſcht no nüt."

Wie der Gau, ſo war auch die Familie künſtleriſchen Ueberlieferungen fremd. Sie zählte zu den alten, angeſehenen Bürgerhäuſern der Gegend, und Amsler's Vater, ein Arzt, war ſo ganz ein Mann von altem Schrot und Korn und in den ländlichen Gewohnheiten der Heimath feſtgewurzelt, daß er nicht nur die eigene Bewirthſchaftung des ererbten Landgutes neben der Uebung der Heilkunſt fortführte, ſondern auch ſeine Knaben bis zum Jünglingsalter, ſeine Töchter bis zur Verheirathung anhielt den elterlichen Acker mitzubauen. Von jenen äußeren Anregungen, die ſo oft ſelbſt ein blos ſcheinbares künſtleriſches Talent frühzeitig ſpielend entwickeln, war alſo hier nicht die Rede. Im Gegentheil: trotz aller entgegenſtehenden Jugendeindrücke brach bei dem jungen Amsler der Beruf zur bildenden Kunſt hervor, zum Räthſel für den Pſychologen. Schlechte anatomiſche Zeichnungen weckten den Sinn für die Nachbildung der menſchlichen Geſtalt, despotiſche Schönſchreibe-Uebungen das Auge für die Linienreinheit des künftigen Kupferſtechers, die Ornamentirung eines Kachelofens führte den Knaben zu den erſten plaſtiſchen Studien, der ſpäter durch ſeine Vorliebe für Sculpturwerke vor allen Fachgenoſſen ſich auszeichnen ſollte, und bei dem Muſterzeichner einer Kattunfabrik mußte der künftige Künſtler ſich die erſten Muſter und Unterweiſungen der Schule ſuchen. Und doch iſt eine beſchränkte Jugend oft der größte Segen für das ächte Talent, und ein Knabe, der einmal zum Baumeiſter geboren iſt, wird ſich

deſſen vielleicht entſchiedener bewußt, wenn er immer und immer wieder den Bau einer rechtſchaffenen Bauernhütte ſtudirt, als wenn ſogleich alle Tempel Roms und Griechenlands vor ihm ausgebreitet lägen.

Der Vater hielt die bildende Kunſt für eine brodloſe und trieb die Neigung des Sohnes zurück, ſolange es gehen wollte; erſt als er ſah, daß dem drängenden Beruf kein Einhalt mehr zu gebieten ſey, ging er nach Zürich, „um ſeinen Jungen bei einem Stechmeiſter aufzudingen.“ Hier konnte derſelbe zunächſt wohl nur das trockene Handwerk lernen, wie auch ſeine ſpätere Schule bei Heinrich Lips und dann an der Münchener Akademie bei Langer und dem Kupferſtecher Heß trotz aller Gediegenheit ſeinen eigentlichen Genius nicht zu wecken vermochte. Amsler ſollte langſam und mühſelig ſeinen Weg ſuchen, ſonſt wäre er aber auch bei ſeinem frühreifen Talent ſchwerlich ein Kupferſtecher und gewiß nicht ein ſo ſtrenger und ernſter Kupferſtecher geworden.

Obgleich nun aber der junge Amsler keine andere künſtleriſche Mitgift als die angeborene im elterlichen Hauſe bekommen hatte, ſo machte er doch eine Schule durch, die für ſein künftiges Kunſtſchaffen ſchwerer wog als manches akademiſche Studienjahr. Er wurde nämlich nach altväterlicher Weiſe, und man muß wohl auch ſagen nach altſchweizeriſcher Familienſitte, mit einem Nachdruck zu Fleiß, Ausdauer und Selbſtbeſchränkung erzogen, daß der Einfluß dieſer ſtrengen ſittlichen Zucht auch in ſeiner ganzen Kunſt durchbrach und nicht wieder verloren ging.

Die Jugendgeſchichte Amsler's erinnert in vielen Zügen an jene ſeines Kunſtgenoſſen Johann Georg Wille. Auch dieſer

fand in der tiefſten ländlichen Abgeſchiedenheit dennoch den Beruf zur bildenden Kunſt, errang ſich an den erbärmlichſten Vorbildern ſeine erſten Handgriffe, beſtand allen Widerſtreit des Vaters, der die Gottesgabe ſeines Talentes für Teufelsſpuck und einen Sohn, der lieber ein Maler als ein Müller werden wollte, für einen Ungerathenen hielt, ſchlug den Antritt ſeines väterlichen Erbgutes in die Schanze, um in die Fremde zu wandern und in der mühſeligen Zucht des Handwerkes ſich allmählich erſt das Recht zu wirklichen Kunſtſtudien zu erarbeiten. Und ſo ward endlich aus ihm nicht zwar ein Maler, wohl aber ein großer Kupferſtecher. Es hängt gewiß mit dieſer harten Schule zuſammen, daß Wille gleich Amsler ſo ganz beſonders richtig, rein und feſt, ſo ganz beſonders meiſtermäßig ſicher den Grabſtichel führte, und iſt vielleicht mehr als ein blos zufälliges Begegnen, daß Amsler unter ſeinen früheſten Arbeiten ein Blatt von Wille (die Schulmeiſterin) mit täuſchender Treue der Manier ſeines Vorbildes nachſtach. Wie Amsler in dem großen Künſtlerkreiſe Roms, ſo fand Wille in den glänzenden Kunſtſchulen von Dresden und Paris ſeinen originellen Styl, Ziele und Mittel ſeines Schaffens. Aber freilich geht dann auch mit dieſem Punkte der Weg dieſes Sohnes des achtzehnten Jahrhunderts weit ab von dem unſeres Meiſters. Wille ward ein halber Franzoſe, folgte dem auf's Zierliche und Glänzende und auf die Virtuoſität der Technik gerichteten Geiſte ſeiner Zeit und ſtach mit Vorliebe nach Genrebildern; Amsler dagegen blieb durch und durch ein Deutſcher, achtete den bloßen Glanz und Zierlichkeit und Bravour faſt gering und wandte ſeine ganze Kraft auf die Nachbildung von Werken der Sculptur und

Hiſtorienmalerei: Jener der liebenswürdige Epigone einer abgeſchloſſenen, Dieſer der ſpröde Vorkämpfer einer werdenden Periode. Und doch führte jener Adel der Technik, den Wille ſelbſt in das derb realiſtiſche Genrebild übertrug, wieder zu einem Vereinigungspunkte mit den ausſchließend dem Hohen und Adeligen zugewandten Tendenzen Amsler's. Wie Wille glanzvoller ſtach, ſo ward dann freilich aber auch ſein Lebensgeſchick viel glanzvoller als unſeres Meiſters. Der anmuthig ſpielende Künſtler erreichte ein hohes Alter, gewann Schätze und Ehren wie wenige Kunſtgenoſſen, und die Aſche des deutſchen Müllerſohnes ward im Pantheon der Franzoſen beigeſetzt; der reformatoriſch ringende Künſtler dagegen beſcheidete ſich mit jenem mäßigen Gewinn an Gold und Ruhm, wie er eben den deutſchen Männern des Geiſtes gewöhnlich zu Theil zu werden pflegt und ſtarb, als ein rechter Arbeiter und Kämpfer, im kräftigſten Mannesalter.

Obgleich Wille niemals wieder auf ſeine heimathliche Mühle zurückkehrte, ſo behielt er ſie doch ſtets in treuem Gedächtniß und ſchickte den Müllersleuten regelmäßig einen Avant-la-lettre von ſeinen ſämmtlichen Stichen, die auch noch lange nach ſeiner Eltern Tode dort die Wände der niedrigen Bauernſtuben bedeckten. Aehnlich ſtiftete Amsler der Stadt Aarau und ſeiner Familie eine Sammlung aller ſeiner Blätter, welch letztere ſelbſt die kleinſten Arbeiten und früheſten Verſuche in einer Vollſtändigkeit umfaßt, wie man dergleichen wohl nur von wenigen Meiſtern beſitzen wird.

Die Neigung, die eigenen Werke vollſtändig zu ſammeln, charakteriſirt überhaupt den Kupferſtecher. Leichter noch als der Maler (der wenigſtens ſeine ſämmtlichen Cartons und

Skizzen bewahren könnte), gewinnt er von früh her das Interesse für eine vollständige Mappe aller seiner Studien und Arbeiten, weil in denselben so viel mehr Mühsal des Fleißes und einer gewiß oft der eigenen Natur abgetrotzten Beschränkung auf den einmal gewählten Gegenstand ruht, während der frei schaffende Künstler leichteren Muthes wieder hingibt, was der Augenblick geboren hat. Der Kupferstecher dagegen berechnet selbst seine flüchtigsten Schöpfungen nicht nach dem Aufwande von Augenblicken sondern von sauern Wochen und Monaten, und auch an der kleinsten Platte klebt ihm ein Stück eines arbeits- und entsagungsvollen Lebens. Eine solche Sammlung, die, mit den bescheidensten Anfängen beginnend, ein ganzes Menschenleben in wenigen Stunden an unserm Auge vorüberziehen läßt, ist dann freilich eine unschätzbare Fundgrube des Studiums für den Psychologen wie für den Kunsthistoriker, und man begreift, wie die Liebhaber in reichhaltigen Kupferstich-Mappen einen Genuß finden, den ihnen keine andere Kunst bieten kann, und wie die sämmtlichen Stiche und Radirungen selbst eines Bartolozzi vor Zeiten in England zu einem Preise von 5000 Louisd'ors verkauft werden konnten.

In der Sammlung der Amsler'schen Blätter scheiden sich auf den ersten Blick die Lehrjahre von den Wander- und Meisterjahren. Diese Perioden knüpfen sich zugleich an drei verschiedene Oertlichkeiten: die Schweiz, Rom, München. Von den schweizerischen Lehrjahren habe ich schon oben geredet; überschauen wir jetzt die Arbeiten dieser Zeit. Wir finden da in dem kurzen Zeitraum von 5 Jahren (1809—1814), im achtzehnten bis dreiundzwanzigsten Lebensjahre des

Kunstjüngers nicht weniger als 68 Platten und Plättchen vollendet. Aber so viel überraschend Tüchtiges, ja mitunter technisch Meisterhaftes darunter steckt, so kann man doch keck behaupten, in keinem einzigen dieser Stiche würde ein Kenner den Grabstichel Samuel Amsler's errathen, wie er später in so strenger Eigenthümlichkeit kunstgeschichtlich bedeutsam geworden ist. Diese 68 Blätter nehmen sich fast aus wie eine bunte Frühlingswiese, auf welcher alles mögliche durcheinander wächst, Gras und Moos, Kraut und Unkraut und große und kleine Blumen jeder Farbe. Es sind nachahmende Versuche, die sich in der vollen Hast jugendlichen Fleißes planlos nach allen Seiten wenden, dazu reine Handwerksarbeit neben den ächtesten Kunstaufgaben. Ein Rafael'scher Engel neben Gebetbuchsvignetten, ein schlafender Amor neben einem Wechselblankett, Studienköpfe und Stadtpläne, der heil. Johannes des Domenichino und eine Auswahl Visitenkarten, Christus am Kreuz und ein Aeskulap für Arzneiglaszettel, Landschaften und Porträte, die Jünger von Emaus und Musterzeichnungen für ein Modejournal. Dazu eine wahre Regenbogenscala der verschiedensten technischen Manieren: die trockene, ehrliche deutsche Art von Joh. Heinr. Lips, die glänzend zierliche Wille's, die edel effektvolle Friedr. Müller's, die sentimental übertriebene der späteren Franzosen. So viel Feindseliges stehet hier in Eintracht nebeneinander und nur in dem Ernste der Arbeit und der täuschenden Nachahmung ahnt man die schlummernde Kraft des späteren selbständigen Künstlers.

Dieser Schlummer sollte in Rom gelöst werden. Im Frühjahre 1816 wanderte Amsler mit dem Maler Rambour

zu Fuß über die Alpen. Er ſtand gerade im fünfundzwanzigſten Lebensjahre, in jenem Alter, wo der Mann in der Regel den Grund zu legen pflegt zu alle dem, was er ſpäter Selbſtändiges ſchaffen ſoll. Der romantiſche Geiſt der Befreiungskriege wehte noch durch die deutſche Nation, und in Rom feierte gerade damals die deutſche Kunſt ihr Auferſtehungsfeſt. Ich ſage die deutſche Kunſt, noch nicht die deutſchthümelnde. Man nahm in jener Zeit gerne „deutſch“ und ehrlich für gleichbedeutend und „wälſch“ für falſch und heuchleriſch. So glaubte Overbeck, indem er Fieſole und andere wälſche Meiſter nachahmte, ja faſt geradezu copirte, darum doch nicht wälſch, ſondern vielmehr deutſch zu ſeyn. Denn der alte Italiener in ſeiner ehrlichen, naiven Ueberzeugungstreue des Glaubens wie des Kunſtideals galt ihm für viel deutſcher als zahlloſe effekthaſchende moderne Maler mit unbezweifelt deutſchem Taufſchein. Der Däne Thorwaldſen, welcher nach dem ewig wahren griechiſchen Vorbild griechiſche Geſtalten wahrhaftig bildete, galt für ebenſo deutſch wie Cornelius, der aus ſeinem eigenen Ideal heraus den Helden der Nibelungen typiſche Formen ſchuf. Und in dieſem großartigen Sinne konnte der Dichter der geharniſchten Sonette, welcher damals zu Rom in jenem Künſtlerkreiſe weilte, ſingen von dieſer „deutſchen“ Kunſt,

„Die gekämpft hat allerwegen
Und noch kämpft zu dieſer Friſt,
Und nur d'rum nicht iſt erlegen,
Weil ſie ſelbſt unſterblich iſt.“

Im Gegenſatz zu der Lüge, der Buhlerei und dem Selbſtbetruge des Zopfes, der in der prunkenden Napoleoniſchen

Kunst seine letzte Galgenfrist gefunden; erschien es „deutsch,“ die größten und erhabensten Stoffe zu wählen und schlicht und strenge in der Form zu seyn, aber ergreifend und reich im Gedankengehalte der Composition. In den Kreis der also Strebenden trat nun Amsler in Rom. Thorwaldsen und Cornelius waren zunächst seine Vorbilder; sie packten seine ganze Seele, und es erstand von Stund an eine vollständige Umkehr in dem ganzen inneren Berufe unsers Kupferstechers. Bis dahin zersplittert, sammelte er seine volle Kraft auf Einen Punkt und blieb sich selber getreu bis an's Ende. Es war nicht blos die Wucht der persönlichen Größe jener Freunde und Vorbilder, welche solches wirkte, sondern zugleich die Erkenntniß, daß ihr auf Wahrhaftigkeit, sittlichen Ernst und Gedankenfülle dringendes Schaffen ein wirkliches Zeichen jener ganzen Zeit der Befreiung sey. Amsler hat dies in den Briefen an seine Eltern klar und kräftig ausgesprochen. Er fühlte zugleich die Verwandtschaft dieser neuen Kunstideale mit seiner Erziehung, mit den Grundaccorden seines Characters; er fand sich selber in diesem künstlerischen Geiste der Zeit. Dies aber ist das höchste Glück für jeden Künstler, denn es gibt ihm allein die unverwüstliche Freudigkeit und Sicherheit des Schaffens.

Die Mappe der Amsler'schen Blätter führt den handgreiflichen Beweis dafür. In den 13 Jahren (von 1816—29), welche ich als Amsler's Wanderjahre bezeichnen möchte, und die er wechselnd in Rom, Perugia und der Schweiz verlebte, schuf er der Zahl nach nicht zum vierten Theil so viele Werke als in den fünf Lehrjahren, dem Gehalt und der Größe der Aufgaben nach freilich hundertmal mehr. Abgesehen

von einigen Porträten sind es nur mehrere Statuen und Reliefs nach Thorwaldsen, dann dessen Alexanderzug, das Blatt der Nibelungen von Cornelius, der Zinsgroschen von Näke und Rafael's Madonna Connestabile. Nicht blos die Wahl der Vorbilder ist jetzt in einem sehr bestimmten Kreise begränzt, auch Styl und Technik ist mit einem Schlage selbständig und folgerecht. Wie man in den Lehrjahren Amsler aus keinem Blatte errathen kann, so erräth man ihn jetzt aus jedem.

Kein anderer bedeutender Kupferstecher hat so viel nach Sculpturen gestochen wie unser Meister, und zwar in der Regel unmittelbar nach dem Bildwerk, nicht erst nach der Zeichnung eines Dritten. Ja er ist durch den Stich der reizenden Thorwaldsen'schen Basreliefs (Charitas, Amor und Venus, Tag und Nacht 2c.), dann der Statuen des Schäfers und der Hoffnung zuerst ein ganzer Künstler geworden. Das Hauptwerk von Amsler's Wanderjahren aber ist der Alexanderzug, und man könnte den ganzen Lebensabschnitt des Künstlers geradezu als seine Periode des Sculpturstiches bezeichnen. Denn selbst seine Blätter nach Oelgemälden scheinen jetzt manchmal fast wie nach plastischen Werken gearbeitet. Die Porträte Papst Pius' VII. und Thorwaldsen's (zwei höchst originelle Stiche) erhalten durch die haarscharfen Umrisse und die enge Schraffirung fast das Gepräge von Bronceköpfen, der Cartonstich nach Näke's „Zinsgroschen" dünkt uns hier und da schier wie nach einem Hautrelief, und das Christuskind der Madonna Connestabile ist unter dem Grabstichel beinahe zu einer plastischen Figur geworden. Amsler verließ später diese den Kenner anziehende, den Laien abstoßende

überſcharfe Stechweiſe, die namentlich dem Nackten oft etwas Metalliſches oder Marmornes gibt und uns zeigt wie man aus übertriebener Wahrhaftigkeit unwahr werden kann. Denn wo der Künſtler zu ehrlich wird, da hört die Täuſchung auf und mit der Täuſchung — die Wahrheit. Und in der Kunſt iſt ja die höchſte Täuſchung zugleich die höchſte Wahrheit. Es lag aber in dem Geiſte der ganzen Schule, aus allzuſcharfer innerer Treue äußerlich mitunter manierirt zu werden, was wohl auch von den herrlichſten Cartons des großen Cornelius gilt. „Täuſchend wahr" ſtach übrigens Amsler in dieſer Periode eben nach Sculpturen. Sonſt der geſchworene Gegner des genrehaften Naturalismus, wird er hier unvermerkt Naturaliſt im edelſten Sinne. Namentlich bei den Statuen des Schäfers und der Hoffnung hat er die Natur des Marmors mit einer Treue nachgebildet, die ſich mit Wille's Bravour in Seidenſtoffen und Metallgefäßen meſſen könnte. Allein es iſt, als ob Amsler nur einmal habe zeigen wollen, was er auch im äußeren Effekt vermöge, denn er hat in keinem ſpäteren Sculpturſtiche mehr eine ähnlich beſtechende Technik beibehalten, ganz im Geiſte des Chorführers Cornelius, der im äſthetiſchen ſo gut wie im moraliſchen Sinn das trutzige Wort unter ſein Bild ſchrieb, daß er nach Kunſt getrachtet, doch „Künſte" ſtets verachtet habe.

In ſpäterer Zeit arbeitete Amsler kaum minder fleißig nach Schwanthaler wie früher nach Thorwaldſen. Auch Schwanthaler, der über der Fülle ſeiner Gedanken ſo oft die kleinen Reize vollendeter Ausführung vergaß, war ihm ein verwandter Geiſt. Dagegen entſchloß ſich Amsler in

übeler Stunde zum Stich des weichen, sentimentalen Christusbildes von Dannecker. Für dieses vielbewunderte Werk, welches mehr durch den Marmor als durch den Geist wirkt und Formenarmuth und Gedankenleere für Einfalt und Naivetät ausgibt, wäre ein eleganter Modekupferstecher der bessere Mann gewesen. Während der Arbeit fühlte Amsler selber, wie fremd ihm das Werk sey und vollendete die Platte mit Unlust. Man glaubt dann freilich auch kaum, daß der nämliche Künstler dieses Blatt und die mit so warmer Liebe durchgeführten Thorwaldsen'schen Statuen gestochen habe. Denn Amsler war ein Charakter in der Kunst wie im Leben und konnte nicht heucheln.

Zwischen Schwanthaler und Amsler entspann sich später der freundschaftlichste Verkehr; bei der lebenslustigen Natur des Bildhauers und dem ernsten, verschlossenen Wesen des Kupferstechers freilich wohl mehr auf dem Grunde künstlerischer als gemüthlicher Verwandtschaft. Als Schwanthaler zuletzt lange Zeit auf's Krankenlager gefesselt war und im Bette noch rastlos entwarf und zeichnete, spann er auf tausend kleinen Zettelchen von Haus zu Haus seine Unterhaltung über die gemeinsamen Kunst-Interessen mit Amsler fort, und der Kupferstecher leitete nicht selten das Aktzeichnen der Schüler im Atelier des Bildhauers. Zum Gedächtniß für ein so seltenes Zusammenwirken modellirte Schwanthaler einen schönen Pokal, den er Amsler zu Neujahr übersandte mit der Bitte, er möge mit demselben jenen Verdruß hinunterspülen, welchen der schaffende Künstler dem nachbildenden zu bereiten pflege.

Wenn nun gleich Amsler in seinen Meisterjahren über

den vorwiegenden Sculptur- und Cartonstich hinauskam, so verblieb ihm doch von daher die geistvoll scharfe Zeichnung, der bestimmte Vortrag, und durch das Einleben in eine so gewaltige Kraftnatur wie Thorwaldsen befähigte er sich, unmittelbar nachher eine andere Kraftnatur, Cornelius, so streng und wahr in die Sprache des Grabstichels zu übertragen und dessen Titelblatt zu den Nibelungen in jener großartig einfachen Weise zu stechen, die seitdem ein Vorbild zur würdigen Wiedergabe so vieler Zeichnungen und Fresken des idealen Styles geblieben ist. Es lag sogar in dem bestimmten Lebensplane Amsler's, sich in seinen reiferen Jahren ganz dem Freunde Cornelius zu widmen und dessen sämmtliche Fresken in der Münchener Glyptothek zu stechen, allein die Ausführung ward aufgeschoben und erst in unsern Tagen blieb es Eugen Eduard Schäffer, dem Genossen und Heinr. Merz, dem trefflichen Schüler Amsler's vorbehalten, ernstlich Hand an's Werk zu legen. Amsler galt in Rom schon für den berufenen Kupferstecher der neuen deutschen Schule, und die Begeisterung, womit er die Wiedergabe jener Fresken als seinen wahren Lebensberuf erkannte, zeigt, daß er selber auch wußte, wie er stand, sie zeigt zugleich mit welcher Energie der reformatorische Künstlerkreis gemeinsam seine Ziele verfolgte.

Der Gang Amsler's von der Plastik zum Carton und der Freske und von da erst wieder zum farbengesättigten Oelbilde beschreibt zugleich den Weg für die ganze Restauration der modernen bildenden Kunst. In den Wanderjahren mußte Amsler bei seinen Sculpturen erst wieder vergessen, was er in den Lehrjahren von den glänzenden Effekten

des Farbenstiches bereits gelernt hatte, um in den Meisterjahren auch zur Wiedergabe der Farbe in höherer, reinerer, ehrlich deutscher Weise zurückzukehren. Man kann diesen Weg an dem Katalog der Amsler'schen Stiche Schritt für Schritt verfolgen, ja man könnte einen Commentar zur neuen deutschen Kunstgeschichte des idealen Styles schreiben, indem man nur glossirend den Nummern dieses Kataloges nachginge, in so stätiger und folgerechter Hingabe ließ sich unser Kupferstecher tragen von der Strömung seiner Zeit.

Jede entschiedene Reformbewegung ist einseitig. So hatten sich auch die Erneuerer der deutschen Historienmalerei in ihren Stoffen auf die höchsten Probleme der Geschichte und Sage, in ihrem Styl mit geflissentlichem Reinigungseifer, auf die schlichtesten Mittel einer mehr gedankenreich anregenden als sinnlich packenden Darstellung beschränkt. Der Glaube an die wiedergefundene ächte Kunst formte sich zu einem Dogma; wo aber ein Dogma ist, da gibt es auch Orthodoxie und Ketzerei, und je dicker die Dogmatik, um so magerer wird die Toleranz. Gewiß ohne ausschließende Tendenz, aber mit um so harmloserer Sicherheit folgte Amsler, der nachbildende Künstler, jenen schöpferischen Meistern. Er war kein orthodoxer Nazaräer, er stach mit derselben Liebe Thorwaldsen's hellenische Götter und Helden wie Rafael's Madonnen, wie Overbeck's Traumgebilde der modern katholischen Romantik; aber er beschränkte sich durchaus auf ideale Compositionen. Seine reformirten schweizerischen Landsleute verwunderten sich mitunter, wie er, der Sohn eines streng protestantischen Hauses, Madonnen und andere katholische Bilder stechen möge, und meinten wohl gar, er sey selber ein

heimlicher Katholik. Allein er ſtach im Glauben an die göttliche Schönheit Rafaels, nicht im Glauben an den Madonnencultus, und obgleich er ein guter Proteſtant war und blieb, würde es ihm vielmehr als Abfall erſchienen ſeyn, ein erzproteſtantiſches holländiſches Genrebild unter den Grabſtichel zu nehmen als Overbeck's erzkatholiſchen Triumph der Religion in den Künſten.

Dieſe Strenge in der Wahl der Vorbilder charakteriſirt unſern Mann; ſie iſt aber auch ein modernes Wahrzeichen. Edelink ſtach nicht ſelten nach unbedeutenden Bildern, die erſt in der Wiedergeburt der Kupferplatte einen dauernden Werth gewannen, ſo daß wohl gar der Kupferſtecher den Maler erſt zum Künſtler machen mußte und der nachbildende ſchöpferiſcher erſchien als der ſchaffende. Manche Gemälde Lebrun's läuterten ſich derart unter Edelink's Grabſtichel, daß auf dem Kupfer zum Style wird, was auf der Leinwand Manier geweſen. Dies charakteriſirt den Geiſt des ſiebzehnten Jahrhunderts und namentlich des Belgiers in jener Periode. Trotz dem Original wollte der Kupferſtecher die Macht ſeiner Technik und ſeines Genius zeigen, und war es nicht ein höherer perſönlicher Ruhm, auf ſchlüpfrigem Pfade dennoch feſt einherzuſchreiten als auf gerechten Bahnen? Amsler und ſeine Genoſſen dachten ganz anders. Sie bekämpften geradezu jenes trotzige Alleinrecht der perſönlichen Bravour; ſtatt dem Glauben an die ſubjective Genialität ſetzten ſie vielmehr den Glauben an das Dogma der neuen reineren Kunſt, die bewußte Tendenz nach feſten äſthetiſchen und hiſtoriſchen Grundſätzen in einträchtigem Zuſammenwirken den guten Geiſt der alten großen Meiſter wieder zu erneuern. Durch eine neue reformatoriſche Akademie bekämpften ſie die

alte reactionäre Akademie, wobei allerdings die Gefahr nahe lag, mit der Zeit selber wieder reactionär zu werden. In jenem Sinne stach Amsler nur nach den erklärten lebenden Autoritäten seiner Schule und den strengsten Classikern der alten Zeit. Unter den letztern beschäftigte ihn zunächst Fiesole, dessen Verkündigung er wahrhaft vollendet für den Stich zeichnete, doch ohne die Zeichnung später auf die Platte zu bringen, dann dessen jüngstes Gericht, welches jedoch gleichfalls nicht zur Ausführung kam. Bei Rafael begann er — ganz im Geiste seiner Schule — mit den gebundneren Jugendwerken und wagte es erst über die alterthümelnde Madonna Connestabile und die Grablegung zur Münchener heiligen Familie und der Madonna Tempi vorzuschreiten.

König Ludwig von Bayern hatte schon als Kronprinz Amsler in Rom kennen gelernt in seinem engen und nothwendigen Zusammenhang mit der Cornelius'schen Schule. Mit der zähen, fast mathematischen Consequenz, welche dieser Fürst in den einmal erfaßten künstlerischen Plänen verfolgte, hielt er von da an den Gedanken, Amsler nach München zu berufen, fest, bis derselbe 1829 zur Wirklichkeit wurde. Der Meister sollte in der neuen Kunsthauptstadt eine Kupferstecherschule gründen.

Im achtzehnten Jahrhundert war Paris ein Sammelpunkt der großen Kupferstecher gewesen, und die größten Meister des Auslandes mußten dort dem Ruhme der französischen Schule dienen. Denn diese abgeleitete und dienende Kunst gedeiht nicht in Einsamkeit; sie wird sich immer dahin ziehen, wo die andern bildenden Künste bereits versammelt sind. Darum war es z. B. trotz der meisterhaften Arbeiten

der beiden Müller doch nicht möglich, in Stuttgart eine originale Kupferstecherschule für die Dauer zu gründen. In München dagegen bildete sich vorerst der breite Boden mannichfaltigster Kunstthätigkeit, in welchem dann auch die Kupferstecherkunst Wurzel fassen konnte. Es bekundet überhaupt den richtigen Blick König Ludwig's, daß er nicht eine vereinzelte Gruppe der bildenden Künste, sondern alle zumal in seiner Hauptstadt versammeln und dadurch epochemachend für die neue deutsche Kunst wirken wollte. Kein Seitenzweig sollte ohne Pflege bleiben, und die Glas- und Porzellanmalerei erhielt ebensogut ihre Stelle im Ganzen, wie das Staffeleibild und die Freske, Erzguß und Holzschnitzerei so gut wie die Bildhauerarbeit in Stein und die Plastik des Thones und Gypses. Eine neue Kupferstecherschule, dem Geiste der neuen Malerei entsprungen, mußte also den fast nothwendigen Abschluß bilden.

Das Geheimniß, weßhalb König Ludwig mit vergleichsweise kleinen Mitteln so Großes zur Wiedererweckung der neuen Kunst geleistet, ruhet zum Theil darin, daß er nicht blos Kunstwerke bestellte und bezahlte, sondern auch einen steten persönlichen Verkehr mit „seinen Künstlern" unterhielt, fleißig ihre Werkstätten besuchte, neue Ideen und Entwürfe mit ihnen durchsprach, ihre Arbeiten in allen Stadien besah, lobte, tadelte und dadurch auch zum geistigen Mitarbeiter an den Schöpfungen wurde, die auf seinen Befehl erstanden. Ein Denkzeichen dieser Anregungen bei Amsler ist das Blatt der Madonna Tempi, welches er auf den besondern Wunsch des Königs stach, wohl das zarteste, weichste und anmuthigste unter den Werken seines Griffels. Ein anderes Zeichen jenes

Verkehrs des Königs mit „ſeinen Künſtlern“ findet ſich in deſſen Gedichten, wo er unter Anderem „Bayerns ſiebzehn vorzüglichſte Künſtler“ in Xenien beſungen hat. Einer dieſer Siebzehn iſt Amsler, deſſen Weiſe der König als „einfach, beſtimmt wie Marc Antonio's“ charakteriſirt. Und in der That war auch Amsler der Marc Anton ſeiner Schule und Periode.

Ich nannte die zwanzig Jahre der Münchener Wirkſamkeit (1829—1849) Amsler's Meiſterjahre. Er vollendete hier den Alexanderzug und ſchuf ſeine übrigen größten Werke: die Grablegung Rafaels, die heilige Familie und die Madonna Tempi deſſelben Meiſters, die Traumdeutung Joſephs nach Cornelius und Overbeck's Triumph der Religion in den Künſten. Er ſtieg von der einſeitigen Carton- und Sculpturmanier zu einer geläuterteren Form des Farbenſtiches auf; er war jetzt der entſchiedene Meiſter, der nicht mehr in die Schule ging, ſondern ſelber an der Spitze einer Schule ſtand und eine Reihe trefflicher jüngerer Kupferſtecher bildete, die ſeine Weiſe weiterführten. Die vielen Cartonſtiche, in welchen Thäter und Merz ſo zahlreiche große Werke von Cornelius, Kaulbach, Schnorr, Schwind u. A. neuerdings dem ganzen deutſchen Volke zugänglich gemacht haben, ruhen weſentlich auf der von Amsler für dieſe Gattung geſchaffenen Grundlage.

Eine rechte Prüfung hatte unſer Künſtler noch am Schluſſe ſeines Lebens zu beſtehen mit dem großen Overbeck'ſchen Bilde, dem „Triumph der Religion in den Künſten.“ Er unternahm den mühevollen, auf jahrelange Arbeit berechneten Stich zu einer Zeit, wo das Original nur erſt ein rein äſthetiſches Intereſſe hatte und durch ſo manche ſchöne

und geiſtvolle Einzelfigur wohl auch einen Mann wie Amsler feſſeln konnte, der ſonſt in ſeinem ganzen Weſen der weichen, traumhaften Manier Overbeck's ziemlich ferne ſtand. Die Arbeit war ſchon in vollem Zug, als die durch den Maler ſelbſt herausgeforderte heftigſte Parteipolemik über jenes Bild entbrannte. Am wildeſten loderte der Streit am Aufſtellungsorte des Gemäldes, in Frankfurt, wo mehrere große, glänzend realiſtiſche Werke moderner belgiſcher Meiſter freilich einen ungeheuern Gegenſatz zu Overbeck bildeten. Inmitten dieſes Sturmes mußte Amsler im Städel'ſchen Inſtitute ſitzen und ruhig die ganze große Maſſe der hinter ihm ab- und zuwogenden Beſchauer und ihre verdammenden Urtheile über ſein Vorbild und ihre Lobſprüche der gegneriſchen Bilder mit in Kauf nehmen und ruhig immer weiter zeichnen mit der Ausſicht, noch beiläufig ſechs Jahre an dieſelbe Arbeit gefeſſelt zu ſeyn! Dennoch führte er ſein Werk zu Ende, wie ein Mann. Er zeigte, daß er berufen ſey zu ſeiner Kunſt, deren ſchwierigſter Theil die Kunſt der Selbſtentſagung. Obgleich ihm manchmal Zweifel über ſein Vorbild kommen mochten, obgleich der Streit der Parteien nicht blos durch ſein Ohr, ſondern auch durch ſeine Seele ging, ſo widmete er doch dem Werk ſechs volle Jahre und was ihm zuletzt an Begeiſterung für daſſelbe abgehen mochte, das erſetzte er durch verdoppelte Gewiſſenhaftigkeit. Vielleicht nicht minder als eine ſchleichende Krankheit, nagte dieſe Arbeit an ſeinem Leben; dennoch hatte er ihre Vollendung erreicht, als er am 18. Mai 1849 langen Leiden erlag. Wie aber Amsler dieſen letzten großen Kupferſtich begonnen hatte, fern von dem Gedanken, einem polemiſchen Tendenzbild ſeine

Kraft zu weihen, so erreichte seine Platte auch einen eigenthümlichen, vom Originale abweichenden Effekt. Die in der Farbe so überaus zarten und verblasenen, mitunter etwas mönchisch spiritualistischen Gestalten Overbeck's sind unter dem kräftigen Grabstichel Amsler's entschieden männlicher geworden, das Bild hat von seinem ascetischen Charakter verloren und ist uns menschlich näher gerückt. Der Widerspruch aber, welcher zwischen der das volle Leben spiegelnden Oelfarbe und dem rein Phantastischen aller solcher symbolischen Compositionen überhaupt besteht, verschwindet bei dem Stiche, zumal Amsler hier, vielleicht nicht absichtlos, viel weniger als bei den rafaelischen Blättern auf die Wiedergabe der Farbe gearbeitet hat. Dadurch wird — und von vielen Kennern hörte ich schon das gleiche Urtheil — der Gesammteindruck des Stiches weit harmonischer, als des Bildes, und wir können die großen Einzelschönheiten der Overbeck'schen Zeichnung unbefangener würdigen, als bei dem Original.

Der wahrhaft geniale Kupferstecher copirt eben nicht blos, er interpretirt zugleich, aber er soll nicht interpretiren als ein absichtlicher Verbesserer, wie mitunter Edelink gethan, auch nicht als ein Professor, der umschreibt, sondern als der selbstentsagende Künstler, welcher dem veränderten Material entsprechend, umbildet und das Original im Spiegelbilde seines ehrlichen Verständnisses wiedergibt. Darin liegt ein wunderbarer Reiz von Kupferstichen höheren Ranges, daß man ahnt, es haben hier zwei ebenbürtige Geister dieselben Ideen durchgedacht, dieselben Formen durchgebildet und durchgefühlt, gleichartig und doch auch wieder ungleich, wie wir aus ganz ähnlichem Grunde die Schlegel'sche Shakespeare-

Ueberſetzung nicht miſſen mögen, ſelbſt wenn wir das Original in der Urſprache zu leſen verſtehen; denn wir fühlen, es liegt nicht blos ein überſetzter, es liegt ein in den modern deutſchen Geiſt überdachter Shakeſpeare vor uns, ein einheitliches Doppelwerk zweier Zeiten, zweier Nationalitäten, zweier dichteriſcher Genien. Darum ſoll der Kupferſtecher vorzugsweiſe ein Denker unter den Künſtlern ſeyn, dem es viel leichter als dem ſchaffenden Maler vergönnt iſt, kritiſch zu analyſiren, indem er ſchafft. Dies faßte Goethe ſehr ſchön in den Worten zuſammen, die er als höchſtes Lob eines Kupferſtechers über Georg Friedrich Schmidt ausſprach: „Bei ihm iſt Alles Wiſſen, Alles Feuer und was vielleicht mehr bedeuten will, Alles der Wahrheit Stempel. Man kann von dieſem wunderſamen Mann ſagen, daß zwei der trefflichſten Stecher in ihm verbunden ſeyen. Wie er auch irgend die Kunſtart eines Andern nachahmt, tritt er immer von ſeinem außerordentlichen Geiſte begleitet als Original wieder hervor.“ Glaubt man, dieſes Prädikat der Originalität und Wahrheit und des Wiſſens, welches ſich mit dem Feuer der Darſtellung verbindet, könne jemals auch der höchſten blos mechaniſchen Kunſtfertigkeit beigelegt werden? Jedes Gemälde erſcheint uns in einem guten Stich rationeller, wenn man will rationaliſtiſcher; — ein Rationalismus, welcher der Overbeck'ſchen Myſtik bei Amsler ſo wohl thut. Es verliert ein Stich gegen dem Oelbild freilich an der Farbenwärme des unmittelbaren Lebens, was er an Klarheit und Plaſtik gewinnt. Denn indem der Kupferſtecher die verſchmolzenen Formen der organiſchen Gebilde auf lauter Linien zurückführt, abſtrahirt er gleichſam ihre rationellſte Grundform.

Dies ist Alles kein mechanischer Akt, sondern ein Akt des künstlerischen Denkens und Analysirens, der seinen besonderen ästhetischen Reiz in sich trägt. Darum wird dann auch die Punktirmanier so oft zu einer rechten Manier der Lüge und Heuchelei; denn sie kokettirt mit dem Vorgeben, daß auch der Metallgriffel in unbegränzten Uebergangsflächen malen könne gleich dem Pinsel. Der Kupferstecher ist gezwungen, das Formelle des Vortrags viel strenger zu fassen, als der Maler; jede Leichtfertigkeit rächt sich bei ihm sofort als nackte Manier. Durch diese technische Zucht des Grabstichels kam es, daß in der Zopfzeit und im Anfange unsers Jahrhunderts so große und wahre Stylisten wie Edelink, Müller, Wille, Boucher-Desnoyers — im Kupferstich blühten, während die Malerei gleichzeitig in der tiefsten Stylbarbarei versunken lag.

Darum muß ein großer Kupferstecher mehr seyn, als ein bloßes Talent, er muß zugleich eine Natur seyn, eine Natur, welcher das Streben nach Wahrheit, Bestimmtheit und Formenreinheit ganz besonders tief eingeboren ist und verbunden mit einer reichen Gabe der Selbstverleugnung, der Sammlung und Ausdauer.

Diese „Natur" des Kupferstechers durchdrang merkwürdig folgerecht Amsler's ganze Persönlichkeit. Dasselbe sichere, strenge und correcte Wesen, welches wir in seinen Blättern bewundern, wurzelte tief in dem ganzen Mann. Er war ein schlichter, streng bürgerlicher Charakter, ein rechtschaffener Haushalter voll äußerster Gewissenhaftigkeit, ein Mann, der im Leben die verschwommenen Töne und planlosen Striche ebenso gründlich verachtete, als auf der Kupferplatte. Ein

verſchloſſener Mann, Vielen bekannt, aber nur Wenigen befreundet, liebte er es in Worten ebenſo ſparſam zu ſeyn, wie in den lakoniſchen Linien ſeines Grabſtichels. Obgleich er in der Kunſt ſo entſchieden Farbe bekannte, nahm er doch kaum Theil an dem Principienwortgefecht der Freunde und Gegner; er räſonnirte und theoretiſirte überhaupt nicht über ſeine Kunſt, ſondern er übte ſie. Als die Revolution von 1848 ausbrach, hatte er kein ſonderliches Vertrauen auf die neuen Dinge, weil ſeiner Meinung nach die Deutſchen dabei zu viel ſchwätzten. Den Eifer für die Reinheit der Kunſt hatte er ſich recht eigentlich angelebt. Er hörte gerne Muſik, doch nur in der ſtrengen Auswahl einiger Meiſter der klaſſiſchen Periode. Als ein ächter Mann des hiſtoriſchen Styles las er am liebſten in den Geſchichtsbüchern der großen Hiſtoriker alter und neuer Zeit. Künſtleriſchen Prunk ſah man nicht in ſeinem bürgerlich anſpruchsloſen Hauſe; doch hielt er auf einfachen künſtleriſchen Schmuck; nur durfte ihm derſelbe nicht wider ſein ſtyliſtiſches Gewiſſen laufen. Ein Kupferſtich von Dürer hing bedeutungsvoll über ſeinem Arbeitstiſche. Denn obgleich Amsler nie nach altdeutſchen Bildern geſtochen, ſo wäre er doch nicht ſo ganz ein Mann der Cornelius'ſchen Schule geweſen, wenn altdeutſche Kunſt und Art nicht befruchtend auf ihn gewirkt hätte. Dürer und Marc Anton wieſen ihm den Weg aus dem Labyrinthe der früheren maleriſchen Effektmanier, und gerade die Blätter aus Amsler's römiſchen Wanderjahren zeigen zumeiſt, wie treu er dem ſchlichten altdeutſchen Meiſter mitten unter den glänzenden Wunderwerken Italiens angefangen. Genrebilder und naturaliſtiſche Compoſitionen kamen nicht an die

Wände der Zimmer unſers Künſtlers, und trotz alles angeſtammten Familiengeiſtes mußten ſelbſt hiſtoriſche Familienporträts, wofern ſie mittelmäßig gemalt waren, im Winkel ſtehen. Dienſtboten, die ſich durch ein ſtark verzeichnetes Geſicht oder ſonſt augenfällige Häßlichkeit auszeichneten, wurden nicht im Hauſe geduldet: — und ſo ging die Idioſynkraſie gegen alles Incorrecte und Unreine fort bis hinab zu einer faſt peinlichen Reinigkeitsliebe im Eſſen und Trinken und Allem, was ihn umgab. Wer das unabläſſige, bis zum Aeußerſten gewiſſenhafte Ringen des Künſtlers nach Correctheit der Form und durchſichtiger Reinheit der Technik in ſeinen ſämmtlichen Blättern verfolgt, der begreift dieſen Charakter des Privatmannes als einen faſt nothwendigen. Denn Reinheit in der Kunſt, Reinigkeit im ſittlichen und Reinlichkeit im leiblichen Leben ſind Geſchwiſterkinder, und wo eine von den Dreien ausbleibt, da werden ſich gar ſelten die beiden andern einſtellen.

Als ein Mann aus ganzem Guß, einheitlich im künſtleriſchen und perſönlichen Charakter, vermochte Amsler auch in einer abgeleiteten und dienenden Kunſtgattung den urſprünglich ſchaffenden Genoſſen ſich ebenbürtig anzureihen, und indem ſein Charakter ſo ganz hervorwuchs aus ſeiner Zeit, durfte er ſich fröhlich dieſer Zeit hingeben, und doch iſt er als ein ächter Mann in ſeinem Kreiſe wieder Meiſter geworden über ſeine Zeit.

Zweites Buch.

Zur Volkskunde der Gegenwart.

Die Volkskunde als Wissenschaft.

Ein Vortrag.

1858.

I.

Die Volkskunde als selbständige Wissenschaft ist eine halbvollendete Schöpfung der letzten hundert Jahre; die Anläufe und Beiträge zur Volkskunde dagegen sind so alt wie die Geschichte der Litteratur. In den ältesten Heldengesängen und Religionsbüchern — ich erinnere nur an Homer und die fünf Bücher Mosis — besitzen wir ethnographische Quellen, aus deren klarem Spiegel ein Scharfblick der Beobachtung und eine naive Sicherheit der Charakteristik widerstrahlt, wie wir sie in den meisten späteren gelehrten Aufzeichnungen vergebens suchen. Herodot wird der Vater der abendländischen Geschichtschreibung, *indem und weil* er der Vater der Volkskunde ist; er unternimmt bereits Reisen, um mit dem Geschichtsstudium das vergleichende Volksstudium zu verbinden, und durch sein ganzes Geschichtswerk geht die ethnographische Tendenz, einer in der Parallele sich wechselsweise beleuchtenden Gegenüberstellung griechischen und asiatischen

Volksthumes. Dennoch aber wird Niemand behaupten, daß der Verfasser des Pentateuch oder Homer oder Herodot eine wissenschaftliche Volkskunde geschrieben hätten; man nennt diese Männer vielmehr Religionslehrer, Dichter und Geschichtschreiber; denn die Volkskunde ist bei ihnen nur dienstbar, nicht Hauptzweck. Solange ein Wissenszweig aber blos dient, ist er überhaupt keine Wissenschaft, er wird dies erst, indem er sein Centrum in sich selber findet, das heißt, indem er frei und selbständig auftritt. Wir nennen darum z. B. die Nationalökonomie, die Chemie, die Physiologie neue Wissenschaften, obgleich sie als dienstbare Wissenszweige uralt sind; neu ist nur ihre Freiheit, kraft deren sie ihr Centrum in sich selber gefunden, ihre Gesetze, ihre Methode aus sich selber heraus entwickelt haben und eben dadurch erst eigentliche Wissenschaften geworden und dann weiter durch diese einzige Thatsache wunderbar rasch zu einer ganzen Welt von neuen Resultaten durchgedrungen sind. Der Knecht, der ein freier Mann wird, wird zugleich ein neuer Mann, dessen Leistungen nicht blos im Maß, sondern auch im Inhalt seine frühere Knechtesarbeit unendlich überragen.

Die Dienstbarkeit der Volkskunde geht durch die ganze antike und mittelalterliche Zeit. Geographen und Reisebeschreiber, Dichter und Historiker geben nebenbei die lehrreichsten ethnographischen Fragmente, aber kaum Einer macht die Erkenntniß des Volkslebens als solchen zum bewegenden Mittelpunkte seines Schaffens. Ich sage: zum bewegenden Mittelpunkte. Denn wo sich ja selbständige Völkerschilderungen finden, da bietet man uns doch nur eine gewisse Summe lose zusammengereihter Beobachtungen, Rohstoff zur Volkskunde,

dem aber die innere Gesetzmäßigkeit wissenschaftlicher Anordnung und Durcharbeitung fehlt.

So hat Pausanias Griechenland, Syrien und Phönicien als Tourist durchwandert und beschrieben, und zwar als ein so vollkommener Tourist, daß Scaliger ihn mit einigem Recht den größten Aufschneider unter allen griechischen Schriftstellern nennen konnte. Allein ein solches subjectives Gemälde aller möglichen Gegenstände und Reiseeindrücke ist noch lange keine selbständige Volkskunde, geschweige eine wissenschaftliche. Man könnte es mit gleichem Fug eine Aesthetik oder eine Kunstgeschichte nennen, weil die Charakteristik vieler Kunstwerke darin enthalten ist, oder eine Geschichte wegen der eingeflochtenen historischen Anekdoten. Jede Reisebeschreibung als solche kann höchstens eine Materialiensammlung zur Volkskunde, wie zu hundert andern Disciplinen seyn.

Viel höher als Pausanias steht Strabo, der in seinem großen historisch-statistischen Werke den ethnographischen Stoff schon zu sichten und zu ordnen und das Volksleben nach seinen örtlichen, geschichtlichen und staatlichen Motiven zu begreifen beginnt. Dennoch nennt man Strabo mit Recht einen Geographen, nicht einen Ethnographen; denn das wissenschaftliche Fundament seiner Arbeit ruht in der Geographie, die überhaupt bei den Alten von den Ländersagen der Logographen bis zu der geometrischen Erdbeschreibung des Ptolemäos viel systematischer bearbeitet wurde, als ihre Schwester, die Volkskunde. Weit früher erforschte man überhaupt die natürliche Ordnung in den Meeren, Bergen und Flüssen, als in den Völkern, und suchte früher selbst die Gesetze der Bewegung der Gestirne festzustellen, als die

Geſetze der Bewegung der Nationen. Denn die Selbſterkenntniß iſt zwar in der Theorie aller Weisheit Anfang, in der Praxis aber kommt ſie, bei den Einzelnen wie bei den Völkern, vielmehr erſt am Ende.

Uebrigens hat vielleicht der Umſtand, daß das Werk des Geographen Strabo für ſo viele Jahrhunderte das unübertroffene Muſterſtück einer Landes- und Volkskunde war, bis auf unſere Zeit die Neigung rege gehalten, die Volksſchilderung zunächſt als eine Illuſtration zur Geographie aufzufaſſen, das Volk als eine Staffage der Landſchaft, da es uns doch umgekehrt viel näher läge, in der Landſchaft blos einen Hintergrund des Volkslebens zu ſehen.

Nur einem einzigen antiken Autor iſt es meines Wiſſens vollſtändig gelungen, das Bild des Landes rein als Motiv zur Volkscharakteriſtik zu behandeln und ſo das herkömmliche Verhältniß von Geographie und Ethnographie umzukehren, nämlich Tacitus in ſeiner Germania. Es ſtehet dieſes Buch aber auch vor Allen da, wie eine Weiſſagung auf die moderne freie und wiſſenſchaftliche Volkskunde, und gerade wegen dieſer Originalität wußten die Philologen nicht, was ſie aus dem Buche machen ſollten. Einige erklärten es für das ethnographiſche Bruchſtück zu einem Geſchichtswerk über Nerva und Trajan, Andere für eine Sittenpredigt, Andere für eine Satyre, noch Andere gar für ein bloßes Concept, für eine bündig ſtyliſirte Notizenſammlung zu irgend welchen weiteren Zwecken. Statt jedoch zu fragen, was die Germania hätte ſeyn und werden können, wollen wir ſie lieber einfach als das nehmen, was ſie uns iſt: als ein zu einem ſchriftſtelleriſchen Kunſtwerke geſtaltetes Volksbild,

aus welchem wenigstens die Ahnung ſchon hervorklingt, daß eine ſolche Schilderei mehr ſeyn müſſe, als ein bloßes Archiv von Beobachtungen, und daß vielmehr die Erkenntniß der Naturgeſetze des Völkerlebens demſelben die Gliederung und die innere Nothwendigkeit eines organiſchen Gebildes zu verleihen habe. Selbſt der Umſtand, daß Tacitus weit ſtärker glänzt durch ſein Genie der Combination, als der bloßen nüchternen Beobachtung, wodurch er jenen Gelehrten, die ſein Buch lediglich als eine Quelle zur Wäſſerung ihrer eigenen Wieſen benutzen wollen, ſo viel Kreuz verurſacht, ſelbſt dieſer Umſtand zeigt in ihm den Ahnherrn der wiſſenſchaftlichen Volksforſchung. Denn bei wem nicht die Gabe der richtigen Combination, der Vergleichung und Folgerung noch tiefer entwickelt iſt, als der bloße Scharfſinn des Beobachters, der kann zwar in dem Handwerk des ſtatiſtiſchen Stofffammelns Tüchtiges leiſten, aber ſicher niemals in der geſtaltenden Kunſt der wiſſenſchaftlichen Volkskunde.

Zu Tacitus, als dem Propheten der ſelbſtändigen Volkskunde, blickt darum der moderne Ethnograph mit derſelben heiligen Ehrfurcht empor, mit welcher der Philoſoph zu Ariſtoteles aufblickt, der Dichter zu Shakeſpeare, und er erkennt es als ein verheißungsvolles Zuſammentreffen, daß in derſelben Zeit, wo durch die großen Länderentdeckungen die Volkskunde aus dem langen Schlaf des Mittelalters aufgeweckt ward, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, auch die verſchollene Germania des Tacitus wieder entdeckt und von den damaligen Gelehrten ſofort als ein „goldenes Buch“ begrüßt worden iſt.

II.

Ich sage, die Volkskunde habe während des Mittelalters in einem langen Schlafe gelegen, meine aber damit keineswegs, daß man es in dieser Periode überhaupt unterlassen habe, Beobachtungen über das Volksleben aufzuzeichnen. Es giebt vielmehr kaum ein mittelalterliches Geschichtsbuch, wo sich dergleichen nicht fänden, und als mit den Kreuzzügen und den immer weiter sich ausdehnenden Kreisen des Welthandels der Gegensatz großer Stammes- und Nationalitätsgruppen zu allgemeinerem und lebensvollerem Bewußtseyn kommt, mehrt sich auch die Zahl der Länder- und Volksschilderungen, bis diese Litteratur in der Zeit der großen Entdeckungsreisen zu einem wahren Strome anschwillt.

Allein diese mittelalterlichen Fragmente zur Volkskunde haben sich doch niemals zu der Höhe eines Strabo oder Tacitus aufgeschwungen, und das enge Schulgerüste der mittelalterlichen Wissenschaften bietet nicht entfernt einen Platz für eine eigene Wissenschaft vom Volke.

Es ist höchst lehrreich zu sehen, warum das Mittelalter die selbständige Volkskunde vernachlässigen mußte, und ich erlaube mir, hierüber einige Gedanken zu entwickeln, damit Sie durch einen negativen Beweis inne werden, was eigentlich die Lebensluft der wissenschaftlichen Volkskunde sey.

Im früheren Mittelalter muß man die Studien zur Volkskunde in einem förmlichen Versteck aufspüren, in einem Versteck bei den Geschichtschreibern. So trocken und mager

aber die Annaliſten und Chroniſten als Hiſtoriker ſind, ſo dürftig ſind ſie auch als Ethnographen; denn die Auffaſſung des Volkslebens hält mit dem Fortſchreiten der hiſtoriſchen Kunſt ſtätig gleichen Schritt. Je inhaltvoller und kunſtreicher das Geſchichtswerk ſich ausſtieſt, um ſo mehr Studien zur Volkskunde, um ſo mehr Anregung zur ſelbſtändigen Behandlung dieſer Disciplin werden in ihm geborgen ſeyn. Welch unermeßlichen culturgeſchichtlichen Stoff zur Wiſſenſchaft vom Volke hat die moderne Geſchichtſchreibung ſeit hundert Jahren in ihren beſten Werken aufgeſpeichert, welch reichen Stoff auch die großen antiken Hiſtoriker und welch dürftigen die mittelalterlichen Chroniſten!

Zunächſt aus demſelben Grunde, aus welchem ſie zwar ſo naiv, aber auch ſo arm und trocken ſchreiben: weil ſie ihre Geſchichte nicht der Nation erzählten, weil ſie kein Publikum vor ſich hatten. Wer Mönchsannalen blos für die Genoſſen ſeines Kloſters und etliche andere Männer von der Kutte und Feder verfaßt, wer die Lebensgeſchichte eines Kaiſers oder eines Heiligen zunächſt für etliche Freunde und Gönner ſchreibt, der erachtet's natürlich überflüſſig, ſeine Geſchichte ethnographiſch zu fundamentiren; denn die Kenntniß des eigenen Volkslebens ſetzt er bei ſo erwählten Leſern als bekannt voraus. Herodot, der ſeine Geſchichte dem griechiſchen Volke vorlieſt, kommt ſchon durch den bloßen Gedanken, daß eine Nation ihm zuhört, zum breiten ethnographiſchen Hintergrunde; denn nichts ſpricht unmittelbarer zum Herzen des Volkes, als die Kunde vom Volk, nichts belebt dem Unkundigen die geſchichtliche Zeichnung anmuthiger, als das ethnographiſche Kolorit, und durch nichts kann der

Historiker so gewaltig die höchste sittliche Weisheit der Geschichte predigen, als indem er das Walten der göttlichen Weltordnung und des freien Menschenwillens in den allgemeinen Geschicken der Völker ebenso wie in den persönlichen ihrer Helden nachweist. Der Geschichtschreiber, welcher wirken will, der zu einem Volke, zu einem Publikum spricht, kann sich auch der Mitarbeit zur Volkskunde nicht entschlagen. Aber der Ethnograph soll auch für sich wieder seine Nation vor Augen haben, und indem er ihr ein Bild des Volkslebens vorhält, soll er sittlich wirken wollen. Denn seine Volkskunde wird höchst äußerlich und unwissenschaftlich seyn, wenn sie nicht in die Tiefe der sittlichen Motive und Conflikte der Volksentwickelung niedersteigt; und wer dabei nicht Zorn und nicht Liebe kennt, der ist entweder ein bloßer Handlanger, welcher gelehrte Bausteine im Schubkarren zuführt, oder ein gefährlicher Mann, mit dessen Büchern man keine Freundschaft schließen soll. Die Philologen meinten, die Germania des Tacitus sey eine Sittenpredigt; freilich: eben weil sie eine ächte Volkskunde ist; denn jede ächte Volkskunde ist eine Sittenpredigt. Die ganze Geschichte unserer Wissenschaft zeigt, daß diese ethische Tendenz um so bestimmter hervorbricht, je tiefer und selbständiger sich die Volkskunde entwickelt. So im klassischen Alterthum, so zur Zeit der Rennaissance, wo wenigstens der Versuch durch satyrische Karikaturbilder dem Volksleben negativ seinen Spiegel vorzuhalten, mit dem neuerwachten Eifer einer wissenschaftlichen Erkenntniß des Volkes Hand in Hand geht.

In sinnig treuherziger Weise hat damals Erasmus von Rotterdam bei der Beschreibung seines Vaterlandes Holland

die Kraft patriotisch sittlicher Erhebung in der Volkskunde ausgesprochen mit den Worten: „Dies Land ist mir zum Vaterland geworden, und wollte Gott, daß ich ihm so wohl zur Freud' wäre, als es mir ist.“ Ein köstliches Motto für Jeden, der in seiner Heimath auch wissenschaftlich zu Hause zu seyn trachtet.

Im achtzehnten Jahrhundert ist es endlich, wo Justus Möser den Zusammenhang der Sitte des Volkes mit der Sittlichkeit und damit zugleich eine neue Epoche des Volksstudiums verkündet: Die Schrift sagt: „die Wahrheit wird euch frei machen.“ Dieser Spruch soll das Motto der modernen Volkskunde seyn, andeutend ihren hohen sittlichen Beruf, der durch die Wahrheit der Selbsterkenntniß des Volkslebens den Weg zur ächten Staatskunst weist.

III.

Man könnte meinen, nichts läge einem jeden Volke von Kindesbeinen an näher als der Begriff seiner eigenen Volkspersönlichkeit, das bewußte Zusammenfassen der Einzelzüge seines Volksthums. In der Wirklichkeit aber ist es ganz anders. Der Begriff des Volkes ist eine Abstraction, die bereits einen ziemlich weiten Gesichtskreis der Bildung voraussetzt. Fragen Sie heute noch den naiven Bauern: er weiß sich unter dem Worte Volk entweder nur eine höchst beschränkte Gruppe desselben oder auch gar nichts zu denken. Der ethnographische Begriff des Volkes, als eines durch Gemeinsamkeit von Stamm, Sprache, Sitte und Siedelung

verbundenen natürlichen Gliedes im großen Organismus der Menschheit wird durchaus nur auf entwickelteren Bildungsstufen gewonnen. Man kann sagen, für Millionen von Deutschen ist der einheitliche Begriff des deutschen Volkes noch immer blos ein todtes Wort, das sie auch aus freien Stücken gar nicht in den Mund nehmen; dagegen hat sich allerdings die größere und gebildetere Masse der Nation allmählich zum Verständniß oder wenigstens zu einer Anschauung der Idee des Volkes erhoben. Durch einen großen Theil des Mittelalters war dies aber noch keineswegs der Fall und eben darum schon eine eigentliche Volkskunde unmöglich.

Im Kindesalter führt das Volk, gleich dem Einzelmenschen, ein instinctives Leben, blos das Nächste erkennend; erst allmählich erwacht es zum Bewußtseyn seiner umfassenderen Einheit. Dem Nationalitätsbewußtseyn geht das individuellere Familien- und Stammesbewußtseyn voraus. Die Deutschen haben z. B. erst zur Zeit der sächsischen Kaiser das Bewußtseyn ihrer nationalen Gesammtpersönlichkeit gewonnen; das Stammesbewußtseyn dagegen lebte in den deutschen Völkerschaften so weit Geschichte und Sage Kunde gibt. Allein man sprach nur von Friesen, Sachsen, Gothen, Franken u. s. f., erst unter Otto I. beginnt man von Deutschen zu sprechen. Vielleicht ist keines der großen europäischen Culturvölker langsamer zu dem Begriff seiner gesammten, einheitlichen Nationalität gekommen wie das deutsche, aber gerade weil es uns so sauer wurde, das Wort und die Thatsache des „deutschen Volkes“ zu finden, scheinen wir auch vor Andern berufen, unser Volksthum nachgehends um so gründlicher zu erkennen und um so liebevoller zu hegen und zu pflegen.

Im Mittelalter zerbröckelte sich das Volksleben in örtliche, privatrechtliche, sociale Interessen. Wie man vor lauter Rechten zu keinem Recht und keiner Rechtswissenschaft kommen konnte, vor lauter über einander wuchernden staatlichen Bildungen zu keinem Staate und keiner Staatswissenschaft, so auch vor lauter Individualismus im Volksleben zu keiner Volkskunde. Feine gelegentliche Bemerkungen, wie sie Eginhard über die Sachsen gibt, Adam von Bremen über die Scandinavier, Arnold von Lübeck über die Dänen, Bruno, Dietmar von Merseburg, Widukind über verschiedene deutsche Stämme — ich sage, solche feine gelegentliche Bemerkungen zeigen, was selbst die Chronisten des früheren Mittelalters aus dem reichen Schatze unmittelbarer Beobachtung für die Volkskunde hätten leisten können, wenn sie es nur der Mühe werth geachtet hätten. Aber es erging ihnen dabei genau so, wie jetzt dem gemeinen Manne, der nicht begreift, weßhalb man die Zustände seines alltäglichen Daseyns durchforscht, weil er weder deren Gegensatz zu andern örtlichen Zuständen kennt, noch ihre Bedeutung für die lebensvolle Gesammtidee der Nation. Diese Studien über oft höchst kindische und widersinnige Sitten und Bräuche, über Haus und Hof, Rock und Kamisol und Küche und Keller sind in der That für sich allein eitler Plunder, sie erhalten erst ihre wissenschaftliche wie ihre poetische Weihe durch ihre Beziehung auf den wunderbaren Organismus einer ganzen Volkspersönlichkeit, und von diesem Begriff der Nation gilt dann allerdings im vollsten Umfange der Satz, daß unter allen Dingen dieser Welt der Mensch des Menschen würdigstes Studium sey.

Je klarer ein Volk sich seiner selbst als Nation bewußt wird, um so höher wird es nicht nur in seiner allgemeinen Gesittung, sondern namentlich auch in aller historischen Erkenntniß steigen. Jedem Volke geht eine neue Welt auf mit dem bewußten Erfassen seiner eigenen Nationalität; es tritt mit dieser Thatsache in ein neues Lebensalter. So hat das Wiedererwachen des im Elende des siebzehnten Jahrhunderts eingeschlummerten deutschen Nationalitätsbewußtseyns in der neueren Zeit auch eine ganz neue Epoche der deutschen Litteratur und Wissenschaft, des deutschen politischen und socialen Lebens hervorgerufen. Die Rechtswissenschaft hat sich verjüngt in der Erforschung des Rechtslebens unsers alten Volksthums; die Volkswirthschaftslehre gewann einen neuen Boden und unabsehbare Erweiterung in der Erkenntniß, daß die Gesetze aller Wirthschaft Hand in Hand gehen mit den Naturgesetzen der historischen Volksentwickelung, und auf Grund der Culturgeschichte und der Volkskunde versucht man jetzt neue Systeme der Nationalökonomie aufzubauen. Die Staatswissenschaft erblickt gegenwärtig einen Theil ihrer Wurzeln in der Lehre vom Volk; sie verjüngt sich durch diese Thatsache. Der todte, abstracte Rechtsstaat wird erst beseelt, indem er sich zum socialen und nationalen Rechtsstaate erweitert. Die Volkskunde selber aber ist gar nicht als Wissenschaft denkbar, solange sie nicht den Mittelpunkt ihrer zerstreuten Untersuchungen in der Idee der Nation gefunden hat; darum nannte ich sie im Eingange geradezu eine neue Wissenschaft, eine Schöpfung der letzten hundert Jahre, denn seit dieser Zeit hat sie allmählich erst jenen Mittelpunkt wiedergefunden, und damit zugleich eine Fülle der Ideen

und des Stoffes, eine Selbständigkeit und Schöpfungskraft gewonnen, wie sie bei den, allerdings auch schon von der Idee der Nationalität getragenen Ethnographen der antiken Welt nicht entfernt vorhanden war.

So gewaltiger Fortschritt in aller Geistescultur wächst hervor aus der Selbsterkenntniß des Volksthums. Der einzelne Geist, indem er sein eigenes Denken denkt, erhebt sich zur höchsten, zur philosophischen Bildungsstufe. Die gleiche Bildungshöhe wird aber bei den Völkern bezeichnet durch die Selbsterkenntniß der eigenen Nationalität.

IV.

Weil ein Volk viel leichter die gemeinsame Eigenart einer fremden Nation erkennt und zusammenfaßt als seine eigene, so hat sich ganz naturgemäß auch die Ethnographie vom äußeren Umkreis zum Centrum entwickelt. Weit früher und besser hat man fremde Völker geschildert als das eigene. Ja der gemeine Sprachgebrauch läßt uns heute noch bei dem Worte „Ethnographie" eher an Indianer und Hottentotten denken, oder allenfalls noch an die deutschen Urstämme vor der Völkerwanderung als an unser eigenes Volk in der Gegenwart. Denn selbst die vaterländische Volkskunde hat sich lange Zeit vorwiegend darauf beschränkt, historische Untersuchungen aus fernester Vergangenheit zu geben; sie hat in ihrer modernen wissenschaftlichen Form mit der Sagen- und Stammesgeschichte, mit Cultur- und Rechtsalterthümern begonnen und ist erst sehr allmählich zur unmittelbarsten

Gegenwart übergegangen. Diesem müheseligen und weitausholenden Wege verdankt sie aber auch das beste Theil ihrer ächt deutschen Gediegenheit und Gründlichkeit. So holten auch noch die Alten ihre besten ethnographischen Stoffe weit her: Tacitus schrieb keine Italia sondern eine Germania, und Adam von Bremen, den Lappenberg den Herodot des Mittelalters nennt, gewann sich diesen für einen Chronisten seiner Zeit so auszeichnenden Namen, durch seine Schilderung Scandinaviens.

Nicht umsonst lieben es fast alle Ethnographen, verhüllt oder offen, durch Parallelen und Gegensätze zu characterisiren. Es verräth dieß sowohl den geschichtlichen Entwickelungsgang der Volkskunde, die aus der Ferne und durch die Erkenntniß fremder und vorzeitlicher Gegensätze erst zum Heimischen und Gegenwärtigen hindurchgedrungen ist, wie auch den Gang, welchen jeder Volksforscher persönlich einschlagen muß. Nur wer in der Fremde gewesen ist, vermag die Heimath objectiv zu erfassen und zu schildern; die Volkskunde ist ihrer Natur nach vergleichend, aus der vergleichenden Beobachtung entwickelt sie ihre Gesetze, und der ächte Volksforscher reist, nicht blos um das zu schildern, was draußen ist, sondern vielmehr um die rechte Sehweite für die Zustände seiner Heimath zu gewinnen. Und man kann sagen, diese selben Studienreisen hat auch Jahrhunderte lang unsere Wissenschaft gemacht. Wäre Amerika nicht entdeckt worden, — wir wüßten heute gewiß noch nicht halb so gut, wie es mitten in Deutschland aussieht.

Indem nun aber unsere Zeit zur Erforschung auch der nächstliegenden, gegenwärtigen Volkszustände vorgeschritten

iſt, hat dadurch die Volkskunde in der That eine ganz neue Geſtalt angenommen. Sie ward inhaltreicher im Stoff, freier und tiefer in der Entwickelung der Geſetze des Volksorganismus, mächtiger in befruchtender Einwirkung auf andere Wiſſenſchaften und das praktiſche Leben. Die meiſten Beobachtungen, welche an fremden Völkern neu erſcheinen, ſind bei dem eigenen längſt trivial, ſo daß wir hier gezwungen werden, zu den verborgeneren Motiven und Zuſtänden hinabzuſteigen und nicht nur neue Thatſachen, ſondern auch neue Geſetze zu entdecken. Gerade die auf das gegenwärtige Volksleben der eigenen Nation gerichtete Forſchung reicht am wenigſten mit abgeleiteten Quellen aus; wer eine ſolche Volksindividualität blos nach den Materialien darſtellen wollte, wie ſie ihm die Bibliotheken, Archive und ſtatiſtiſchen Bureaux bieten können, der würde höchſtens ein klapperndes Skelett zu Stande bringen, kein Bild das Leben athmet. Dazu bedarf es der unmittelbaren Quellen, zu deren Aufſuchung man auf den eigenen Beinen durch's Land gehen muß. Und gerade dieſe Neuheit eines noch nicht von Hunderten abgeſchriebenen ſondern zum erſtenmale auf's Papier geworfenen Stoffes iſt es, die der auf die heimiſche Gegenwart zielenden Volkskunde ein ſo jugendliches und friſches Geſicht verleiht. Ich glaube, es gibt wenige Zweige der hiſtoriſchen Wiſſenſchaften, denen es noch ſo reichlich vergönnt iſt, aus unmittelbaren Quellen zu ſchöpfen, wie der unſrigen. Doch meinen noch immer manche gelehrten Leute, wenn Einer etwa auf einem alten Schweinsleder eine neue Notiz über das Volksleben unſerer Urahnen aufſpürt, ſo ſey das allerdings Quellenforſchung; wenn aber Einer eine gleich wichtige und

neue Notiz über das Volksleben unserer Zeitgenossen aus der unmittelbaren Anschauung des Lebens mit nach Hause bringt, so könne man dies doch nie und nimmer Quellenforschung heißen. Genau genommen finde ich aber zwischen Beidem doch eigentlich nichts Unterscheidendes als das Schweinsleder.

V.

Gerade bei der Geschichte der Volkskunde mögen wir recht sonnenklar erkennen, wie sich die Wissenschaft unterscheidet von dem bloßen Forschen und Aufspeichern. Was ist denn Wissenschaft? Sie ist nicht das bloße Wissen von einem Ding, nicht die bloße Kenntniß. Und wenn man die genauesten Kenntnisse, die schwierigsten Forschungen bergehoch aufeinander thürmt, so wird aus diesem babylonischen Thurm doch niemals Wissenschaft. Wissenschaft ist Erkenntniß, die organisch sich aufbauende Summe der Kenntnisse von einem Gegenstand. Nur wer ein Ding bis zum Grunde und aus seinem Grunde kennt, der erkennt es. Erkenntniß ist also ein Begreifen der Dinge nach ihrem Wesen und Gesetz, nach ihrer innern Nothwendigkeit. Die bloße Kenntniß der Thatsachen des Volkslebens gibt niemals eine Wissenschaft vom Volke; es muß die Erkenntniß der Gesetze des Volkslebens hinzukommen und zu einem Organismus geordnet werden. Volksthümlich lehrhaft spricht der Vater zum Sohn: Kenntnisse sind die einzige Last, an der man nicht schwer trägt, darum hebe jede Kenntniß auf, wo du sie am Wege findest. Das ist ganz richtig, und namentlich im Reiche der Volks-

kunde ſind ſolche Kenntniſſe am Wege zu finden wie die Brombeeren. Aber freilich ſind ſie auch nur da, wo die Erkenntniß der hiſtoriſchen, ſittlichen und logiſchen Motive des Volksthums hinzukommt, des Aufhebens werth.

Die Volkskunde als Wiſſenſchaft wird darum nicht blos einen ſtatiſtiſch berichtenden ſondern auch einen philoſophiſchen Inhalt haben: indem ſie die Zuſtände des Völkerlebens in ihrer Beſonderung ſchildert, hat ſie dieſelben zugleich auf ihre allgemeinen Geſetze zurückzuführen. Darum ziehen wir Vieles jetzt zur Volkskunde, was man vor einem Menſchenalter noch unter die „Philoſophie der Geſchichte" rubricirte. In dieſem Sinne iſt ſchon Ariſtoteles in ſeiner „Politik" ein Vorarbeiter der wiſſenſchaftlichen Volkskunde geweſen, Montesquieu im „esprit des lois," Herder in ſeinen „Ideen zur Philoſophie der Geſchichte der Menſchheit," und die gelehrte Zunft witterte bei dem Letzteren ganz richtig die unbequeme Morgenluft des eben damals aufgehenden Tages, indem ſie auf Anlaß ſeiner Berufung zu einer Profeſſur nach Göttingen erklärte, Herder ſey ja eigentlich gar kein Gelehrter, ſondern blos ein Belletriſt. In Summa hat die culturgeſchichtliche Vertiefung der ganzen modernen Geſchichtſchreibung wie die hiſtoriſche Tendenz der neueren Staats- und Rechtswiſſenſchaft unendlich viel dazu beigetragen, der Volkskunde zu einer feſten Grundlage innerer Geſetzmäßigkeit zu verhelfen. Aber ſolche Dienſte ſind bei allen ſelbſtändigen Wiſſenſchaften gegenſeitig, und die Volkskunde hat Gelegenheit genug, den Dank, welchen ſie der Geſchichte und Staatswiſſenſchaft ſchuldet, abzutragen, indem ſie nicht minder befruchtend auf jene zurückwirkt. Die Selbſtändigkeit einer

Wissenschaft besteht nicht in ihrer Isolirung, sondern vielmehr darin, daß sie andere Zweige in eben dem Maße fördert, als sie selbst von jenen gefördert wird.

Werfen wir in diesem Sinne einen Blick auf den Zusammenhang der Volkskunde mit der Staatswissenschaft.

Ohne ein Zurückgehen auf die Naturgesetze des Völkerlebens sind viele der wichtigsten politischen Begriffe gar nicht wissenschaftlich zu begründen, und so wird die Volkskunde geradezu eine Vorhalle zur Staatswissenschaft.

Wie alles Menschliche, so stehen auch die Völker unter der Hand einer ehernen Nothwendigkeit, unter der Hand der göttlichen Vorsehung. Die Urbedingungen des Völkerlebens sind in der Natur gegeben, von Gott geordnet; der Mensch kann sie frei entwickeln aber nicht aufheben. Darum sagen wir — und dies ist ein Satz von ungeheuerer politischer Tragweite — die Völker sind *geworden*, sie haben sich nicht von Anbeginn durch ein freiwilliges Zusammentreten constituirt, sie haben sich nicht selbst geschieden, sondern sie wurden geschieden. Die Völkerscheidung ist eine Nothwendigkeit geworden durch die Gegensätze der Erdzonen und der Bodenbildung. Sie wird eine Nothwendigkeit bleiben, so lange die Erde ihre gegenwärtige Natur behält. Tiefsinnig stellt die Sage der mosaischen Urkunde diese Scheidung der Völker als eine unmittelbar von Gott geordnete dar in der Erzählung vom Thurmbau zu Babel. *Vor* dieser Völkerscheidung werden uns nur gesellschaftliche Entwickelungen der Urmenschen angedeutet: Hanoch baut eine Stadt, Jabal's Nachkommen wohnen in Hütten und züchten Vieh, Thubalkain ist ein Handwerksmeister und Jubal's Söhne sind Künstler,

„Tyrannen und Gewaltige“ herrſchen unter den Geſchlechtern, aber erſt nach der Völkerſcheidung kommen „Könige“ über die Völker, und dem Erzvater Abraham wird die erſte politiſche Verheißung. In der als *nothwendig* gewordenen Ausprägung eigenartiger Volksperſönlichkeiten wurzeln die erſten Keime zur *frei geſtalteten* politiſchen Entwickelung. So iſt der niemals endende Kampf zwiſchen Freiheit und Nothwendigkeit das oberſte Grundgeſetz auch im Leben der Nationen, und umkehrend den Spruch Salomonis mag man wohl ſagen: „Der Herr gibt den Völkern den Weg an, aber der Völker Geiſt ſchaffet, wie er fortgehe!“

Dreifach ſind die Völker kraft der göttlichen Weltordnung gebunden. Ihr *äußerer nationaler* Beſtand iſt mitbedingt durch den Boden, darauf ſie erwachſen. Ihre *innere materielle* Entwickelung iſt geboten, geleitet und begränzt durch Naturgeſetze des wirthſchaftlichen Lebens, die ewig nothwendig ſind, weil ſie ruhen auf dem unabänderlich gemeinſamen der Menſchennatur; denn die letzten Pfeiler der Nationalökonomie ſind nicht mehr zu beweiſende Axiome der Mathematik, der Logik und der Pſychologie. Aber auch die *innere ideelle* Geſtaltung des Völkerlebens gehet auf die unabänderlichen und nothwendigen Grundlagen des Menſchengeiſtes zurück. Aus der Ergänzungsbedürftigkeit des Individuums wächst der Grundbau der Familie, der Geſellſchaft, des Staates und der Kirche hervor als eine Thatſache, die wir frei weiterbilden, aber nicht aufheben können. Alle Specialunterſuchungen über dieſe Gegenſtände und an einer beſtimmten Volksperſönlichkeit werden immer wieder auf dieſe letzten Geſetze der natürlichen Bindung und der natürlichen

Freiheit des Volkswillens führen. Die einschneidendsten politischen Parteifragen drehen sich fast alle in letzter Instanz um die Entscheidung über das was frei und was nothwendig ist im Völkerleben. Welch unabsehbare Folgen für die ganze Theorie der Gesellschaft wie des Staates hat z. B. die einzige Untersuchung, ob das persönliche Eigenthum als gegeben mit der Persönlichkeit des Menschen, eine nothwendige Vorbedingung aller Völkerentwickelung sey, oder nur ein freies und wandelbares Resultat gewisser Culturstandpunkte! Der ärgste Despotismus wie die zügellosesten Neuerungssucht gründen jedes verderbliche Ansinnen auf ihre subjective Auffassung dessen was frei und was nothwendig sey im Volksleben; die Volkskunde dagegen soll objectiv untersuchen, was der unantastbare Urgrund menschlicher Gesittung bei den Völkern, und was unser eigenes, freies und wechselndes Gebilde ist, welches sich auf jenen Granitpfeilern aufbaut, und nach welchen historischen Motiven sich auch wieder jedes einzelne Volk individuell bewegt. So wird sie auch hier den Spruch verwirklichen, daß die Wahrheit uns frei machen soll.

Auf Grund der wissenschaftlichen Volkskunde läßt sich ein ganzes System der Staatswissenschaft organisch entwickeln und mit mancherlei neuem Inhalt erfüllen. Denn da der Staat entsteht, indem ein Volk sich selber als organische Gesammtpersönlichkeit faßt, seine inneren und äußeren Verhältnisse auf den Grund eines gemeinsamen Rechtswillens ordnet und solchergestalt die Wohlfahrt des Einzelnen mit der Wohlfahrt des Ganzen in Einklang bringt, — so kann man den Ausgangspunkt für die Erkenntniß des Staates gewiß ebensogut von der Idee des Volkes wie von der Idee des Rechtes

nehmen. Bei einer solchen Bearbeitung wird dann nicht nur ein besonders reiches Feld in jenen Vorstudien zu gewinnen seyn, welche Volk und Land, Familie und Gesellschaft betreffen, sondern namentlich auch für die Theorie der Staatsformen in ihrem Zusammenhange mit Natur und Geschichte der Völker. Am meisten aber wird der ganze Kreis der Verwaltungswissenschaften Frucht gewinnen aus der Volkskunde. Man behauptet, die Lehre von der inneren Verwaltung eines Staates, als Cultur- und Wirthschaftspolizei, sey überhaupt keine Wissenschaft, denn aus lauter auf die tausend wechselnden Bedürfnisse des Lebens zielenden Beobachtungen, Grundsätzen, Regeln und Verordnungen zusammengesetzt, entbehre sie jedes einheitlichen Mittelpunktes, jeder systematischen Gesetzmäßigkeit und Gliederung. Ich finde aber diesen Mittelpunkt gerade und allein in der Lehre vom Volk und in den Naturgesetzen seiner Entwickelungen. Denn wenn die Culturpolizei lediglich durch die praktischen Bedürfnisse des Volkes bedingt ist, so wird sie sich auch gliedern können und müssen nach den ethnographischen Gesetzen, auf welche diese Bedürfnisse zurückzuführen sind. Darum halte ich es in der That für einen höchst bedeutsamen Beruf der Volkskunde, Systematik in die Anarchie der Polizeiwissenschaft zu bringen, und nicht minder Logik in die polizeiliche Praxis. Der höchste Triumph der inneren Verwaltungskunst würde dann darin bestehen, jeden polizeilichen Akt so sicher der Natur des Volkes anzupassen, daß es auch bei den lästigsten Dingen glaubte, die Polizei habe doch eigentlich nur ihm aus der Seele heraus verfügt und gehandelt.

VI.

Die Aufgabe meines Vortrags zielt einfach dahin, Ihnen zu beweisen, daß die moderne Volkskunde in der That eine Wissenschaft ist, und zwar, gegenüber den fragmentarischen Versuchen der älteren Zeit, eine wesentlich neue Wissenschaft. Ich möchte die Volkskunde bei Ihnen wissenschaftlich legitimiren; man legitimirt bekanntlich aber nur, was neu oder angezweifelt ist. Bei Wissenschaften von gutem altem Adel, wie z. B. bei den vier großen Fakultätswissenschaften, den Inhabern der Reichs-Erbämter unserer Universitäten, wird Niemand mehr eine Stunde Zeit verschwenden mit dem Beweis, daß sie wirklich Wissenschaften seyen. Ich habe aber selber die Ehre zu einer fünften Fakultät zu gehören, zur staatswirthschaftlichen, deren Brief und Siegel gleichfalls von sehr neuem Datum. Allein gerade dieser Umstand, daß man es für zeitgemäß hielt, die Gruppe der Verwaltungswissenschaften mit ihren technischen Hülfsfächern für eine selbständige Fakultät zu erklären, ist indirekt eine weitere Legitimation der Volkskunde; denn alle Radien unserer Fakultät laufen zurück in die Erkenntniß der Gesetze des Volkslebens als ihr eigentliches philosophisches Centrum.

Ich zeigte Ihnen, daß die Volkskunde selbständig geworden sey, freigesprochen namentlich von ihrer alten Dienstbarkeit der Geographie und Geschichte; dann, daß sie in ihrer Ausdehnung auf das geistige und sittliche Leben der Völker die tiefsten ethischen Zielpunkte neu gewonnen; daß sie in dem immer heller erwachten Selbstbewußtseyn der

Nationalitäten ſelber ein höheres Bewußtſeyn und die höchſte ſittliche Weihe ihrer Aufgabe gefunden; weiter: daß ſie von dem Studium örtlich und zeitlich fern liegender Volksperſönlichkeiten immer tiefer vorgedrungen ſey in das Studium des eigenen, gegenwärtigen Volksthums, daß ſie überwunden habe den Standpunkt des bloßen Beobachtens und Stoffſammelns, vielmehr dieſes nur noch als Mittel erkennt zu ihrem höchſten wiſſenſchaftlichen Problem der Ergründung der Naturgeſetze des Volkslebens, und endlich daß, als Folge von alle dieſem, ihr befruchtender Einfluß auf verwandte Wiſſenſchaften unendlich geſtiegen ſey, ſo daß ſie ſich mehr und mehr im Stande ſieht, den Dank, welchen ſie jenen ſchuldet, mit Zinſen heimzahlen zu können.

Eine beſondere Beachtung verdiente dazu auch noch die großartige Erweiterung des Geſammtſtoffes zur Volkskunde. Denn während man vordem blos die äußere Exiſtenz des Volkes beobachtete und ſein inneres Leben höchſtens nur ſofern es ſich in charakteriſtiſchen Sagen, Sitten und Bräuchen ſpiegelt, geht die moderne Volkskunde viel tiefer und unterſcheidet ſich dadurch von allen früheren Verſuchen. Das ganze kirchliche, religiöſe, künſtleriſche, wiſſenſchaftliche, politiſche Leben der Nation erſchauen wir aus dem Mittelpunkte der Volkskunde in einem neuen Lichte, deſſen Reflex auf das Volksthum ſelber wieder zurückfällt. Zur wiſſenſchaftlichen Unterſuchung einer deutſchen Volksgruppe gehören jetzt ebenſogut kirchengeſchichtliche und kunſtgeſchichtliche Vorſtudien wie volkswirthſchaftliche und ſtatiſtiſche. Denn die Nation iſt ein Ganzes und auch die unterſten Schichten des Volkes tragen ihre Gabe bei zu unſern höchſten geiſtigen

Entwickelungen, wie sie von dorther Gaben die Fülle zurückempfangen.

Fragen Sie, wer denn dies Alles seit hundert Jahren vollbracht habe, so muß ich Sie auf eine ganze Kette der folgenreichsten wissenschaftlichen Thatsachen verweisen: auf die Begründung und Fortbildung einer selbständigen Disciplin der Statistik seit Achenwall, auf die Neugestaltung der Nationalökonomie seit Adam Smith, auf die Pflege einer selbständigen Wissenschaft der Culturgeschichte, wo für uns namentlich Heeren mit seinen Verdiensten um die Verbindung von Geographie, Ethnographie und Geschichte bahnbrechend voransteht; auf die Zusammenführung des Volksstudiums mit der Ethik, wie sie Justus Möser so erfolgreich versuchte; auf die Arbeiten der historischen Schule der Staats- und Rechtsgelehrten; auf die Reform der Geographie wie sie durch Ritter zum Fundament und unmittelbarsten Vorbild für die Volkskunde angebahnt wurde; endlich und ganz besonders auf die mythologischen, antiquarischen und philologischen Forschungen der sogenannten Germanisten, wo ich statt Vieler nur die Namen der Gebrüder Grimm zu nennen brauche, um Ihnen mit der Erinnerung an ihre Werke unmittelbar zu veranschaulichen, daß wir von einer neuen Wissenschaft der Volkskunde selbst dann reden könnten, wenn wir auch gar nichts weiteres besäßen, als was diese beiden Männer zur Erkenntniß des deutschen Volkes ausgesonnen und ausgearbeitet haben.

Und dennoch nannte ich trotz so reicher Vorarbeit und Mitarbeit unsere Wissenschaft eine nur erst halbvollendete. Der Nachweis warum sie zur Zeit noch ein bloßer Torso ist, würde aber kaum minder umfangreich ausfallen können, als

der eben versuchte, daß sie eine Wissenschaft ist und zwar eine neue Wissenschaft.

Ich glaube aber bei einem so trockenen und abstrakten Gegenstande Ihre Geduld schon fast über Gebühr in Anspruch genommen zu haben. Allein die Wissenschaft, der wir dienen, ist unsere geistige Heimath, und jeder rechte Mann hält seine Heimath für die schönste der ganzen Welt und spricht gerne von ihr und meint, es müßten auch Andere gerne davon sprechen hören. Und weil wir die veredelnde, sittigende Kraft eines kräftigen und fröhlichen Heimathsbewußtseyns würdigen, hören wir ihm mit Nachsicht zu, mit derselben Nachsicht, welche ich mir von Ihnen erbitten möchte für diesen Vortrag, der Ihnen ja nur darthun wollte, daß, wer seine Heimath in der Volkskunde gefunden zu haben wähnt, doch nicht eigentlich wissenschaftlich heimathlos ist.

Der Geldpreis und die Sitte.

1857.

I.

Mit melancholiſchen Betrachtungen über das theuere Pflaſter der norddeutſchen Städte wanderte ich zu Fuß von Vegeſack nach Bremerhafen. Der einförmige Weg ließ mir Muße genug, meine Gedanken über den Unterſchied ſüd- und norddeutſchen Geldpreiſes zu ordnen und über den Widerſpruch von alten Volksmeinungen und moderner Nationalökonomie. Es gibt ja nicht blos religiöſen und poetiſchen, ſondern auch nationalökonomiſchen Volksaberglauben und Volksgeſpenſter, — wie z. B. der Wucher. Sollte es auch ein ſolcher Volksaberglaube ſeyn, daß man im Guldenlande mit dem Gulden ſo weit reiche, als im Thalerlande mit dem Thaler? — ein ſolches Volksgeſpenſt, daß das ſüddeutſche Volk ſich förmlich fürchtet vor den Thalern, weil es glaubt, die norddeutſche Theuerung ſey ihnen aufgeſtempelt? Der oberländer Reiſende kann freilich beim Eintritt in den rheiniſchen Südweſten ſein Budget getroſt verdoppeln, beim Einzug in die norddeutſchen Städte verdreifachen, und ſo die Lehre von der Dreitheilung Deutſchlands recht mit Händen

greifen. Andererseits erhitzt sich der Groll des altbayerischen Spießbürgers gegen alles Norddeutsche gelegentlich an der Kunde, es habe irgend ein Berliner im hellen Staunen über die billigen Zechen des oberbayerischen Gebirgs den Wirthen gesagt, sie möchten doch keine so naiven Esel seyn und ihre Preise so lächerlich niedrig stellen.

Der Nationalökonom wird diesen Unterschied des Geldpreises durch den entwickelteren Handel und Verkehr des Nordens zu erklären suchen, durch das Vorwiegen größerer Städte und den Einfluß Englands an den Nordseeküsten, wohl auch durch die höhere Regsamkeit des norddeutschen Volkes, welches — materiell und geistig — weniger Kapital ruhen läßt und schon dadurch überall mehr Kapital zu besitzen scheint als der langsamere Süden. Allein diese Gründe erklären zwar Vieles, doch nicht Alles. Denn auf ganz verkehrsarmen Haiden und Hochrücken des mittleren und nördlichen Deutschlands zehrt man in eben dem Grade theuer, als billig an mancher reichbelebten uralten Hauptstraße des oberdeutschen Hochgebirgs.

Unter diesen Erwägungen wurde ich vom Dunkel überrascht und mußte in einer ziemlich elenden Schnapskneipe am Saume der Geest Nacht machen. Die Wirthsstube erinnerte mich auf ein Haar an ähnliche abgelegene Herbergen in unsern magern mitteldeutschen Bergstrichen; aber als mein Abendbrod bereitet war, servirte mir der Wirth seitab im Staatszimmer, das ganz städtisch eingerichtet und ausgeputzt erschien, wie man's bei uns in einer Bauernschenke mit einem Strohdach niemals finden wird, und legte mir gar zweierlei Brod vor und, ganz vornehm, zweierlei Teller für

Schinken und Eier. In sonst völlig ebenbürtigen Schenken meiner mitteldeutschen Heimathberge müßte man statt solchen Tafelluxuses vielmehr gewärtigen, daß die Wirthin Einen frage, ob man auch ein Messer brauche, und wo wir so unglücklich wären, keines in der Tasche zu führen, da putzt sie das schmutzige, schartige Ding erst vor unsern Augen an ihrer Schürze ab. Ich notirte mir im Gedächtniß diese Thatsache für meine Betrachtungen über den Unterschied nord- und süddeutschen Geldwerthes. Denn es war ja natürlich, daß ich bei der gegen eine süddeutsche Kneipe gleichen Schlages allerdings bedeutend höheren Zeche nicht nur die Speisen und Getränke sondern auch die Polsterstühle und Wolkenvorhänge der Staatsstube mitgenossen und mitbezahlt hatte und zweierlei Teller und die Gabel mit dem unerbetenen Messer, dessen Reinigung ich nicht mitanzusehen verdammt war.

So trat mir der Gedanke nahe, der Preisunterschied zwischen Süd und Nord dürfe doch nicht so groß seyn, als er sich obenhin darstelle, wofern man nur mit vollkommen gleichartigen Größen gegeneinander rechne. Der Unterschied der Sitte erschwert es uns aber freilich gar sehr, die wirklich gleichartigen Größen herauszufinden.

Des andern Morgens wanderte ich in die fetten Wesermarschen hinaus und spazierte so in einer heitern und lehrreichen Woche durch die Osterstader Marsch und das Land Wursten und Hadeln um die Spitze von Cuxhafen herum und durch das Land Kedingen hinüber zur Mündung der Elbe. Obgleich mich auf dieser vergnüglichen Wanderung die Gastfreundschaft alter und neuer Freunde eigentlich kaum recht erfahren ließ, ob man mit süddeutschem Geldbeutel

hier theuer oder billig lebt, so wurde mir doch durch die höchst originellen Zustände gerade dieses Küstenwinkels recht deutlich, daß der Urgrund nord- und süddeutschen Geldpreises viel mehr ein socialer als ein wirthschaftlicher ist.

Um historisch zu beginnen, fange ich auf dem Kirchhofe an. Bei einer altromanischen Tuffsteinkirche im Lande Wursten sah ich Grabsteine von Bauern aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Die alten Bursche waren nach ihrer ganzen Länge im Relief ausgehauen — im spanischen Mantel, mit dem Barett auf dem Kopfe und dem Degen zur Seite, auf dessen Knauf die Hand so trutzig ruhte, als sey der Mann ein Graf oder Herr und nicht ein einfacher Wurster Bauer gewesen.

Es ist also etwas altüberliefertes, wenn die Bauern dieser Marschen auch heute noch als Herren sich kleiden und als Herren leben. Noch wohnen sie freilich im uralten Sachsenhause mit dem mächtigen Strohdach, und der Haupteingang führt durch den Kuhstall, als die eigentliche Prunk- und Schatzkammer. Aber hintendran kommen auch noch ganz andere Prunkgemächer, mit dem reichsten städtischen Comfort ausgerüstete Zimmer, geschmückt mit Teppichen und Mahagony-Meubeln, prächtigen Spiegeln und Bildern, so recht städtisch herrenmäßige Räume nach dem neuesten Geschmack, in denen manchmal selbst eine elegante kleine Bibliothek nicht fehlt. Und der Garten hinter dem Hause ist kein Bauerngarten, sondern ein anmuthiger kleiner Herrengarten, dessen verschnittene Linden und Taxusbäume wiederum bezeugen, daß auch vor hundert Jahren schon diese Bauern vornehme und feine Leute gewesen sind. Die Wolkenvorhänge, welche

mich bei jener Schenke an der Geeſt im Staatszimmer überraſcht hatten, fand ich hier gar in der Küche wieder. Einen ſolchen Großbauer nennt man einen „Hausmann," wenn man aber ſieht, was bei ihm Küche und Keller zu leiſten vermag, dann kann man den herkömmlichen Sinn des Wortes „Hausmannskoſt" nur noch wie lucus a non lucendo nehmen.

Man denkt wohl zunächſt, weil die landſchaftlich ſo einförmige, oft unwegſame, dem ſtäten Kampf mit Wind und Waſſer preisgegebene Marſch den Menſchen gar wenig aus dem Hauſe lockt, ſo haben die reichen Leute ganz klug daran gethan, ihr Haus und ihren Garten möglichſt reizvoll auszuſchmücken, und wenn ſie ihr Haus gleich den Engländern und ihren Garten gleich den Holländern halten, ſo müſſen's ihnen auch die Engländer bezahlen. Der engliſche Zuchtſtier mit ſeinem gedruckten und wohlbeglaubigten Stammbaum von vier und mehr Ahnen wandert in die Marſch herüber, und das engliſche Zuchtſchwein, eine wandelnde Fettwalze mit vier winzigen Beinen, deſſen Nachkommenſchaft haarſträubend rationell gezwungen wird, ſeine Zeit blos zwiſchen Freſſen und Liegen zu theilen; — dafür gehen dann aber auch die Maſtochſen der Marſch, ſo kunſtreich ausgefüttert, daß man ihre hintere Fronte mit einem Holzklaftermaß in's Quadrat meſſen kann, nicht umſonſt in ganzen Dampfſchiffladungen nach London zurück.

Nun drängt ſich aber die weitere Frage auf, ob denn dieſe Hausleute mit ihrer Großwirthſchaft, mit ſtädtiſchem Luxus und ſtädtiſcher Bildung noch wirkliche Bauern genannt werden können? Man kann nicht rundweg mit Ja oder Nein antworten. Ohne Zweifel repräſentiren ſie die

ſociale Macht des Bauernſtandes im ganzen Lande; denn der neben ihnen ſitzende kleine Mann, der „Köthner," der freilich noch in vollkommnen bäuerlicher Naivetät dahin leben mag und mitunter, — von Gardinen an den Küchenfenſtern ganz abgeſehen, — nicht einmal einen Kamin oder Schornſtein beſitzt, ſondern gleich den Lappen, Finnen und etlichen Speſſarter Bauern den Rauch zu Thüre und Fenſter ausſtrömen läßt und darum ſeine Schinken zur Noth in der Wohnſtube oder im Kuhſtall räuchern könnte — dieſer Köthner entbehrt noch immer jeder ſelbſtändigen ſocialen Geltung. Die bäuerliche Geſittung alſo findet in der That ihre Träger in den reichen Hausleuten. Dieſe aber haben ſeit alter Zeit ſtädtiſche Bildung und ſtädtiſchen Luxus auf das Land verpflanzt, d. h. eine Menge von idealen und eingebildeten, wichtigen und nichtigen Bedürfniſſen ſind landläufig geworden und eben damit ward das Leben theuerer. Nicht die Dinge an ſich ſtiegen zunächſt im Preiſe, ſondern die koſtſpieligen Nebenbedürfniſſe mehrten ſich. Ergibt ſich aber die ganze tonangebende Geſellſchaftsſchichte ſolchen Bedürfniſſen, ſo werden ſie zur Sitte des Landes und ſelbſt bei den einfachſten Gegenſtänden der Lebensnothdurft thatſächlich ſo gut als im Preiſe mit eingerechnet. Die Volksſprache bezeichnet dieſen Zuſtand höchſt logiſch und treffend mit dem Ausdruck: „das Leben wird theuerer." Denn in der That ſteigt zunächſt gar nicht der Preis an ſich und das Geld wird nicht wohlfeiler, ſondern die Lebensart wird koſtſpieliger, die Sitte anſpruchsvoller, wodurch dann in zweiter Linie allerdings neben der ſcheinbaren auch eine wirkliche Preisſteigerung eintreten muß.

In dem üppigen Waizenlande des Donaugaues zwischen Regensburg und Passau kann man noch einen Feststaat der reichen Bäuerinnen sehen, der an Kostbarkeit gewiß nur bei dem Putz der vornehmsten Damen seines Gleichen sucht. Denn Häubchen, Rock und Mieder sind von den schwersten Seidenstoffen, mit Goldstickerei bedeckt, das Mieder mit goldnen Ketten, Medaillen und anderem massivem Schmuck behangen, Haube, Mieder und Schuhe aber manchmal gar mit ächten Edelsteinen besetzt. Allein das Ganze ist doch ein standesmäßiges Bauernkleid, durchaus nicht vergleichbar dem Herrenkleid jener alten Wurster Bauern, und die Bäuerin, welche einmal im Jahr einen solchen Rock anlegt, beschränkt sich an allen übrigen Tagen auf einfache Bedürfnisse und lebt billig trotz jener ungeheuern Verschwendung.

So verkehrt die alten Luxusgesetze und Kleiderordnungen waren, so lag ihnen doch Ein gesunder Gedanke zu Grunde. Sie gehen nämlich von dem Satze aus, daß ein überstandesmäßiger Luxus zumeist das Leben vertheuere. Darum sind diese Gesetze auch nicht von Volkswirthen angeregt worden, sondern von denen, die sich für die berufenen Wächter der öffentlichen Sittlichkeit hielten, von den Theologen. Eine Verschwendung innerhalb der Gränze der Standessitten kann vereinzelt stehen bleiben, eine Verschwendung, welche diese Gränze überschreitet, wird es niemals. Ein Gelehrter mag zweitausend Gulden im Jahre für Bücher ausgeben und doch in allem Uebrigen so bedürfnißlos bleiben, wie vorher; wenn er aber zweitausend Gulden für Equipage ausgibt, so werden sich auch seine übrigen Bedürfnisse verdoppeln. Erstreckt sich dieses Ueberschreiten der Standessitte auch nur in Einem

Punkte auf eine ganze Volksgruppe, ſo tritt ſofort entſchiedene Vertheuerung des Lebens ein.

In einem Lande, wo die Bauern noch ſtandesmäßig bäuerlich leben, wird auch — bei ſonſt gleichen Verhältniſſen — das Leben billiger ſeyn, als in einem Lande mit verſtädtelter Bauernſchaft. Ja man kann kurzweg ſagen, wo noch ächte Volkstracht herrſcht, da lebt man billig. Denn dieſer Bauernrock iſt das Wahrzeichen des naiven Bauernthums, welches noch wenig eingebildete Bedürfniſſe kennt, wenn auch in einzelnen Punkten — bei Hochzeiten und Kirchweihen ꝛc. — ausnahmsweiſe ein großer Luxus, ja eine unſinnige Verſchwendung herrſchen ſollte. Darum verachten und verſpotten die meiſten Fabrikanten und Kaufleute, ingleichen alle Musterreiter und Hauſirer mit gutem Grund die bäuerliche Volkstracht, denn deren Herrſchaft verheißt ihnen einen ſchlechten Markt für kurze und lange Waaren.

Man klagt in neuerer Zeit, daß im ganzen Niederſachſenland, von der ſüdweſtlichen Ecke Weſtfalens bis hinüber nach Schleswig-Holſtein, der reiche Großbauer, welcher bis dahin für ſo eichenfeſt und eichenhart in ſeiner Standesſitte galt, zuſehends mehr ſtädtiſchen Genüſſen ſich ergebe. Dadurch ſteigert ſich natürlich die Koſtſpieligkeit des nordweſtdeutſchen Lebens überhaupt, ſelbſt wenn jene Bauern für den neuen ſtädtiſchen Luxus keinen Kreuzer mehr ausgäben als für den alten bäuerlichen. Ja es kann den Einzelnen billiger kommen, an den langen Winterabenden ein „Caſino“ im Dorfe zu beſuchen, als nach väterlichem Herkommen auf Metzelſuppen und in Spinnſtuben der Geſelligkeit zu leben. Dennoch wird ein ſolches Bauerncaſino alsbald das Leben im Allgemeinen

vertheuern, denn mit dem ſtädtiſchen Wort kommt das ſtädtiſch elegante Local und ſtädtiſches Kleid und tauſend bis dahin unbekannte und wirklich eitle ſtädtiſche Moden, die zuletzt das ganze Leben umſpinnen und mit der ſcheinbaren Preisſteigerung auch die wirkliche in jeder Nothdurft heraufführen. Ich habe wohl in Oberdeutſchland geſehen, daß reiche ächte Bauern bei Wallfahrten und ähnlichen Volksfeſten das Kegelſpiel in ein gräuliches Hazardſpiel verwandelten, indem je vier Mann zuſammen zwei bis vier Gulden auf die Bahn warfen und dann je einen Wurf thaten und wer die höchſte Kugel hatte, der ſteckte gleich den ganzen Einſatz ein, und in dieſer kindiſch einfältigen Weiſe ging das Spiel raſtlos fort, daß ein unglücklicher Spieler im Handumdrehen und geſchwinder als man eine Maß Bier trinkt etliche Louisdor's verlieren konnte. Den Spielern wird zwar auf dieſe Art die Wallfahrt theuer, aber das Leben im Lande wird doch nicht Allen vertheuert, wie wenn die Bauern ſich in's Caſino ſetzen und Whiſt ſpielen.

Koſtbare oder billige Sitten ſind eben ſo entſcheidend für die örtliche Billigkeit des Lebens, als die hohen oder niederen Preiſe der nothwendigen Bedürfniſſe an ſich. Selbſt die Geſchichte der Kornpreiſe, auf deren Baden die Nationalökonomie gleichſam ihre fundamentale Gradmeſſung vorgenommen hat, um darnach ihre Meridiane und Breitekreiſe bequem über das ganze wirthſchaftliche Leben zu ſpannen — ſelbſt die Geſchichte der Kornpreiſe erhält manchen neuen Lichtſtrahl durch die Geſchichte der Sitten. Andauernd hoher Kornpreis fördert nur den reichen Bauer, den Kleinbauer drückt theuere Zeit ebenſogut wie den Bürger. Der

Großbauer wird bei andauernd geringen Ernten zuletzt mehr Kornhändler als Bauer und bringt mit dieſem bürgerlichen Beruf in ſeinem gefüllten Geldbeutel zugleich allerlei ſtädtiſchen Luxus auf's Land zurück. Wenn manche weſtfäliſche Bauern jetzt einen Theil des Jahres ihrem Gute den Rücken kehren, um eine „Saiſon" in der Stadt zu verbringen, und auf ihren Gehöften oder Dörfern Caſino's gründen, wo Polka getanzt und Whiſt geſpielt wird, ſo iſt dies ſicher mit eine Folge der vieljährigen hohen Kornpreiſe. Nun wird aber durch die Einführung der koſtbareren Sitten nicht nur das Leben des Einzelnen, der die neue Weiſe mitmacht, ſondern allmählich des ganzen Landes vertheuert. Denn bei dem ariſtokratiſchen Bauernvolk wirkt ein von oben und im eigenen Stande gegebenes Beiſpiel ganz beſonders energiſch, und der kleine Bauer, den die theuere Zeit eigentlich keineswegs bereichert hat, wird doch zuletzt in die anſpruchsvollere Sitte mit hineingezogen. Zur wirthſchaftlichen Vertheuerung geſellt ſich alſo eine ſociale. Die wirthſchaftliche weicht, denn nach ſieben mageren Jahren kommen auch endlich wieder ſieben fette; die ſociale dagegen bleibt. Es iſt unerhört, daß ein Volk friedlich und freiwillig von üppigeren Sitten zu einfacheren zurückgekehrt wäre. Schwere Kriege und Revolutionen, Völkerwanderungen und Völkerzertrümmerungen, in Summa nur die ſchwerſten Gerichte Gottes vermögen ein ſolches Wunder zu wirken. Darum trägt die in Folge theuerer Jahre faſt immer eintretende Vertheuerung der Sitten auf dem Lande weſentlich dazu bei, daß das Leben auch bei den günſtigſten Ernten doch nachgehends nie wieder ſo billig wird, als es vorher geweſen. Durchgreifende Aenderung, ja

vollständige Auflösung der Volkstracht erfolgt faſt immer mit und nach den hohen Kornpreiſen. Ich bemerkte ſchon oben, daß das Beharren bei dieſer Tracht, wenn man von Land zu Land ſieht, ein Wahrzeichen billigen Lebens ſey. So iſt es auch, wenn man von Zeitraum zu Zeitraum blickt.

Man könnte jedoch meinen, wenn theuere Zeit auch wirklich den Bauer zu üppigeren Sitten führe, ſo zwinge ſie dagegen den Bürger, um ſo ſparſamer zu hauſen, und ſo hebe eine Wirkung die andere auf und das Ergebniß für die Vertheuerung des Lebens im Allgemeinen ſey wieder gleich null. Zeitweilig mögen magere Jahre den Städter in der That zu ſchlichterem Leben zwingen. Allein es liegt in der Natur des beweglichen Bürgers, bei günſtigerem Wind um ſo raſcher das Verſäumte wieder nachzuholen. In dem Bauer dagegen ruht die conſervative Macht der Sitte, und wenn er theuerer zu leben anfängt, ſo hilft es nichts, daß man in der Stadt ſpart; das Leben wird doch durchweg theuerer werden. Als im achtzehnten Jahrhundert die vornehmen Leute maßlos verſchwendeten und den koſtſpieligſten Sitten ſich ergaben, war trotzdem das Leben unendlich billiger, als jetzt, wo der Adel ſpart und der Bauer nur erſt mit bürgerlichem Luxus zu leben beginnt. Das Dorf iſt — oder ſoll ſeyn — die Burg der Sitteneinfalt. So lange dieſe Citadelle ſich hält, ſchadet es wenig, wenn die Außenwerke fallen. Gar Mancher flieht ja auf das Land, um dem theueren Leben in der Stadt zu entrinnen, — nicht den höheren Preiſen an ſich, ſondern den koſtſpieligeren Sitten. Denn, mit Ausnahme der Wohnung, zahlt bekanntlich der Städter ſeine Bedürfniſſe auf dem Dorfe höher, als in der

Stadt und kauft ſelbſt ſein Fleiſch und Gemüſe beſſer und billiger auf dem ſtädtiſchen Markte, wo reiche Zufuhr und Concurrenz iſt, als unmittelbar bei dem producirenden Bauern. Aber er darf zwangloſer, einfacher leben auf dem Lande und lebt darum doch unvergleichlich billiger, und, wenn ihm ein freier Geiſt und wahre Bildung tauſend eitle Bedürfniſſe des vornehmen Comforts entbehrlich macht, ſelbſt beſſer als in der Stadt. Kommen aber die ſtädtiſchen Sitten in das Dorf, dann ſchwindet auch hier die freie Wahl zwiſchen wirklichen und eingebildeten Bedürfniſſen und eben in dieſer freien Wahl lag die Wohlfeilheit; das Gegengewicht einer — auch wirthſchaftlich — beharrenden Macht iſt verloren, und ſo iſt in der That ein aus der ſtandesmäßigen Ueberlieferung herausſchreitendes Leben der Bauern das ſicherſte Zeichen, daß es im ganzen Lande theuer wird. Im Süden erleben wir ſogar heute noch die gewiß merkwürdige Thatſache, daß ſich der billigſte und bequemſte Bauernrock, die Loden-Joppe und der Loden-Kittel bei den Städtern wieder einbürgert, eine ächte deutſche Volkstracht ſtatt der Paletot-Muſter des Pariſer Modejournals. Der Norddeutſche geht fleißig auf Reiſen, in die großen Städte, in die Luxusbäder, er lernt dort neue ſtädtiſche Bedürfniſſe; der Südweſtdeutſche dagegen geht noch viel mehr auf's Land, d. h. in eine Einſamkeit, welche noch nicht gleich der Schweiz, dem Harze, dem Thüringerwalde ein Tummelplatz der vornehmen Welt geworden iſt; er lebt dort bauernmäßig; braucht dabei freilich mehr Geld, als wenn er zu Hauſe geblieben wäre, kehrt aber dennoch faſt bedürfnißärmer zurück, als er ausgezogen iſt.

Es liegt übrigens auf der Hand, daß die hier gezeichneten

Gegensätze nicht schlechtweg nord- und süddeutsche Zustände darstellen. Ich will in diesem Aufsatze überhaupt nicht den Norden und Süden zeichnen, sondern nehme nur Thatsachen von da und dort zum Erweis meiner Thesen. Auch in Norddeutschland gibt es Bauerschaften von wenig berührter Sitteneinfalt; in ihrem Kreise wird dann allemal das Leben auch nicht besonders theuer seyn. Allein im Allgemeinen sind auf viel größeren und zahlreicheren Strichen des nördlichen und mittleren Deutschlands die bäuerlichen Sitten bereits aus den überlieferten Standesgränzen herausgetreten, als im hochgebirgigen Oberdeutschland. Und hierin ist die in der frischweg generalisirenden Volksmeinung behauptete größere Billigkeit des Guldenlandes vor dem Thalerlande allerdings theilweise begründet.

II.

In ganz ähnlichem Verhältniß, wie die Stadt zum Lande, stehen aber auch im Punkte der Sitte und des Geldpreises die meisten niederdeutschen Städte zu den meisten oberdeutschen. Dadurch wird natürlich das billigere Leben im Süden gleichfalls mitbedingt. Zu dem oben charakterisirten Grunde des stärkeren Rückhaltes, den die ländliche Sitte in Oberdeutschland bietet, gesellen sich jedoch hier noch weitere, in örtlichen socialen Zuständen des Städtebürgerthumes selber ruhende Ursachen. Diesen sey zunächst unsere Aufmerksamkeit zugewendet.

Ein ganz besonders feiner Barometer der Sitten ist das

Wirthshaus. Nirgends tritt nämlich das öffentliche Vorurtheil greller hervor, als hier, und Tausende, die in ihrem Hause noch selbständig genug sind, einer neuen Mode nicht zu huldigen, huldigen derselben im Wirthshause. Namentlich leuchten unsere großen Hotels als wahre Venetianer-Spiegel des öffentlichen Vorurtheils. Was ist aber die Sitte anders, als das gefestete Vorurtheil — im Guten und Schlimmen?

Meine bewußtere Jugend habe ich in engen Gebirgsthälern verlebt und pflege darum mit Vorliebe die Dinge von unten nach oben anzuschauen und in ihrer Begränzung und Besonderung, gleichsam als ein Nahesichtiger. Andere, die vom Berge und der Ebene kommen, mögen ihre Rund- und Umschau, welche aus der Ferne und von Oben anhebt, ergänzend daneben stellen. Doch vielleicht gelingt es auch mir, indem ich beim Nachfolgenden wieder ganz vom Nächsten und Untersten beginne, allmählich ein wenig auf den Berg und zu einiger Fernsicht in das weite Flachland der Principien zu kommen.

In den altbayerischen Wirthshäusern wird das Brod, auch bei der größten Zeche, dem Gaste besonders vorgerechnet, und wo dies nicht geschieht, da sieht es fast verdächtig aus. Entweder will der Wirth doppelt kreiden, oder wir sind — in der Hauptstadt — aus Versehen gar in ein Hotel gerathen. Jene Sitte hat ein sociales Fundament; sie rührt daher, daß man noch immer voraussetzt, ein Theil der Gäste bringe sein Stück Brod in der Tasche mit nach Art der Arbeiter und Bauern. Das heißt, die ganze Gesellschaft wird in diesen Wirthshäusern, die übrigens auch weitberühmte und vortreffliche städtische Gasthöfe seyn können, nach Maßgabe

der niederen und mittleren, nicht der höheren Stände behandelt.

Dies ist ein höchst wichtiger Zug, der aber nicht blos bei dem kreuzerweise einzeln verrechneten Brod in den Wirthshäusern, sondern im ganzen socialen Leben hervortritt und durch welchen sich ein großer Theil Oberdeutschlands noch fast allein in unserm Gesammtvaterlande auszeichnet: daß nämlich die allgemeine gesellschaftliche Sitte hier überwiegend noch im Herkommen des Bürger- und Bauernthums wurzelt und nicht der aristokratischen und höfischen Kreise.

Den unbekannten Mann mit anständigem Kleid und halbwegs anständigen Manieren behandelt man in Norddeutschland als „Gentleman." Es droht dieser englische „Gentleman" — ebenso wie der „Comfort" — in gleicher Weise verhängnißvoll für unser Volksthum zu werden, wie vor zweihundert Jahren der französische „Monsieur" und die „Eleganz." Denn Beides geht von der Einbildung oder der Heuchelei aus, daß der mittlere Durchschnitt der Gesellschaft in den vornehmen Kreisen und nicht im eigentlichen Bürgerthum liege. Wo man den Unbekannten von vornherein als Gentleman und Monsieur faßt, da muß derselbe auch wie ein großer Herr bezahlen; wo man ihn aber als einfachen Bürger nimmt, da sind auch die Preise bürgerlich. Man spricht ja in solchem Sinne auch von „civilen" Preisen; es wäre gut, diesen Ausdruck, der die Sache in ihrer Tiefe erfaßt, im deutschen Worte gleichfalls festzuhalten. Der unmittelbare Einfluß des englischen Geldpreises auf den Geldpreis unserer Nordseeküstenstädte ist kaum minder entscheidend als der Einfluß englischer Sitte auf den dortigen Geldpreis.

Wer das bezweifelt, dem braucht man nur auf die rechte Seite einen „Gentleman“ zu ſtellen und auf die linke einen oberdeutſchen Bürger, der ſich erſt ſein gehöriges Stück Brod in die Taſche ſteckt, bevor er zum Wirthshauſe geht. Solange in der Schweiz noch oberdeutſche Sitteneinfalt herrſchte, war das Leben dort auch billig; erſt als mit den anſpruchsvollen engliſchen Touriſten der Begriff des Gentlemans und des Comforts einwanderte, d. h. mit den engliſchen Sitten und Bedürfniſſen, nicht mit den Einflüſſen engliſchen Handels und Gewerbes, wurden auch die Preiſe gentlemanartig und ſchoſſen neben der fortdauernden Billigkeit der unberührten Orte wie ein Alpengebirg in die Höhe.

Es wäre eine köſtliche Aufgabe für einen Luſtſpieldichter, der etwas von Holberg's Kraft der niederen Komik und von deſſen Geſundheit des Urtheils und der Geſinnung beſäße, einen ehrſamen deutſchen Spießbürger zu zeichnen, der ſich auf der Reiſe durchaus als Gentleman behandeln laſſen muß, der aber mit verſchlucktem Aerger ſich doch auch wieder gern wie ein vornehmer Herr moleſtiren läßt und wie ein Herr bezahlt, weil es ihn insgeheim ganz ſtolz macht, wenigſtens von Kellnern und Hausknechten als ein vollkommener Gentleman angefaßt zu werden. Unter dem heiteren Spiel würde ſich das ernſte Bild eines Geſchlechtes verſtecken, welches nur nach oben ſtändiſch, nach unten aber ſtandeslos ſeyn will, welches ſich das Leben willig vertheuern läßt, um nur ſtandesmäßig zu leben, dabei aber das Wort Stand ſo erſchrecklich fürchtet, daß man ſelbſt in den Fremdenbüchern nicht ſeinen Stand, ſondern ſeinen „Charakter“ einzuzeichnen hat.

Es iſt ſehr bemerkenswerth, daß in den größeren

norddeutschen Städten die soliden und anständigen Wirthshäuser mittleren Ranges mit alten deutschen Namen im Schild fast ganz verschwunden sind und nur noch die Wahl zwischen vornehmen und geringen Häusern geblieben ist, während die größere Billigkeit des Reisens in Oberdeutschland wesentlich noch auf der Möglichkeit beruht, daß hier auch der feinste Mann in einem alterthümlich bürgerlichen, dabei aber höchst bequemen und anständigen Gasthofe immer noch absteigen kann. Wie die besondere kreuzerweise Verrechnung des Brodes in Altbayern eine sociale Symbolik einschließt, so gibt die einzelne Berechnung der „Bougies" in den norddeutschen Hotels eine wahre Fackelbeleuchtung für die dortigen Sitten und das theuere Leben. Diese zwei sogenannten „Bougies" werden uns am Abend, wir mögen wollen oder nicht, auf den Nachttisch, und am andern Morgen zu 5 bis 10 Silbergroschen (ein ganzes Pfund kostet nur 12 Groschen) auf die Rechnung gesetzt, auch wenn wir nur um eines halben Fingergliedes Länge davon gebrannt hätten. Ein junges Ehepaar aus Süddeutschland, welches seine Hochzeitreise nach dem Norden machte, nahm sich ein eigenes Kästchen für diese „Bougies" mit, um eine so kostbare Beleuchtung nach der Heimkehr im neuen Haushalt wenigstens zu Ende genießen zu können. Im Allgemeinen aber läßt man sich derlei Ueberforderung ruhig gefallen und steckt nicht einmal die Lichter ein; denn es ist doch wohl „gentlemanmäßig," beim bloßen Auskleiden für 36 Kreuzer Licht zu verbrennen, genau so viel, als in recht anständigen Münchener Gasthäusern das ganze Nachtquartier zusammt der Beleuchtung kostet.

Nicht die Dinge, die man verbraucht, sind in Nord-

deutſchland theurer, ſondern die Façon, in welcher ſie verbraucht werden. Man muß nicht meinen, weil man in Hannover etwa dreimal ſo viel für eine Cotelette bezahlt, als in Augsburg, ſeyen die Fleiſchpreiſe dort dreimal ſo hoch, als hier. Denn hier erhalten wir eine Cotelette ſchlechtweg, dort eine Cotelette mit drei Kellnern. Mit drei Kellnern, die engliſch und franzöſiſch ſprechen und ſogar hochdeutſch, die meiſt eleganter ausſehen wie wir ſelbſt. Der Philiſter bezahlt dieſe Kellner mit Vergnügen doppelt, nämlich einmal im Tarif der Speiſekarte und dann unter der Rubrik „Service," welche den Schwanz einer norddeutſchen Rechnung bildet, wie die „Bougies" den Kopf, laut vorſorglich beigedruckter Note aber das Trinkgeld für den Hausknecht nicht in ſich ſchließt. Und warum ſollte der Gentleman dieſes „Service" nicht mit Vergnügen bezahlen? Iſt er nun doch auch wieder einmal flink und unterthänig bedient worden, faſt wie ein vornehmer Mann und wie er's im eigenen Hauſe niemals erleben wird, indeß wir uns im plebejiſchen Hofbräuhauſe zu München das Bier ſelber holen und zu Zeiten wohl gar ein Glas dazu mitbringen müſſen, falls wir nicht, wie Diogenes, aus der hohlen Hand trinken wollen. Man kann im Allgemeinen annehmen, daß man billiger zehrt, wo Kellnerinnen (welche Mägde ſind) ſerviren, als wo Kellner, welche junge Herren ſind. Zunächſt nicht aus wirthſchaftlichen, ſondern aus ſocialen Gründen; nicht weil man in der That minder gut, ſondern in der Form minder vornehm bedient wird.

Mit Recht lächelt man jetzt über den Luxus, welchen das Mittelalter mit überflüſſiger Dienerſchaft getrieben und

der in feudaliſtiſchen Ländern, wie Spanien und Rußland, theilweiſe heute noch fortbeſteht. Nun ziehen unſere vornehmen Herren freilich nicht mehr mit einem endloſen Dienſtgefolge von Müßiggängern auf, dafür aber laſſen ſich jetzt faſt alle Stände, mit Ausſchluß der ächten Bauern, durch ein Heer von Dienſtboten, Droſchkenkutſchern, Lohndienern, Kellnern, Tagelöhnern, ja ſelbſt von Gewerbtreibenden zahlloſe kleine Dienſte verrichten, die jeder unbeſchadet ſeiner gemeſſenen Zeit ſehr gut ſich ſelber verrichten könnte und in unſerer Väter Tagen auch noch unbeſchadet ſeiner Würde verrichtet hat. Man kann darum kaum ſagen, daß der überflüſſige Luxus der Dienerſchaft geſchwunden ſey; er iſt nur in andere Formen und auf einen größeren Geſellſchaftskreis übergegangen. Denn wenn ſich z. B. hunderttauſend Menſchen ſchämen, ihre leichte Reiſetaſche höchſteigenhändig zum Bahnhof zu tragen und hierdurch die ſtändige Dienſtleiſtung von etwa fünfzig Proletariern gefordert wird, ſo iſt dies am Ende kein geringerer Luxus, als wenn Ein großer Herr weiland fünfzig Bediente hinter ſich drein laufen ließ. Die Sitte ſolcher überflüſſiger Dienſte macht zuletzt alle feinen Leute unbehülflich in den einfachſten Lebensverrichtungen und bricht das Vertrauen auf die eigene Kraft. Sie trägt aber auch ſelbſtverſtändlich bei zur Vertheuerung des Lebens. Darum kann man unſern jungen Leuten nicht eifrig genug das Fußwandern, ja das wirkliche Reiſen zu Fuße predigen. Denn abgeſehen davon, daß man kaum auf anderem Wege ein Virtuoſe der Natur- und Menſchenkenntniß und der ſcharfen Beobachtungsgabe werden kann, lernt man hier erſt recht ſich ſelber helfen und ohne Dienerſchaft auf den eigenen Beinen ſtehen.

Viel bedenklicher als die Sitte der überflüssigen Bedienung ist die damit eng verknüpfte Unsitte, einen besonderen Dienst als geschehen vorauszusetzen und aus Vornehmthuerei als solchen zu bezahlen, wo er eigentlich gar nicht vorhanden ist. Ich meine die Unsitte der renommistischen Trinkgelder, die aus den höfischen Kreisen bereits tief in die bürgerlichen herabgestiegen ist. Sie wirkt entschieden mit zur Vertheuerung des norddeutschen Lebens. Immer mit Ausnahme der allerwege theuern großen österreichischen Städte und der Schweiz zeigt der Süden noch wenige Spuren von diesem socialen Krankheitssymptom der Trinkgelder. Hinter der Mainlinie nimmt es seinen deutlichen Anfang; denn schon in Frankfurt kann man bei einem Freunde kaum eine Suppe oder eine Tasse Thee nehmen, ohne der Köchin dafür, daß sie doch nur ihre verfluchte Schuldigkeit gethan, einen halben Gulden in die Hand zu drücken. Hamburg steht in dem Rufe nächst Wien, diesen Unfug auf die Spitze getrieben zu haben. So berührt sich also auch hier der äußerste Norden und der äußerste Süden. Ein sociales Krankheitssymptom nenne ich jene Mode aber um deßwillen, weil sie lediglich aus einem Kokettiren des Mittelstandes mit aristokratischer Depense hervorgegangen ist, ein Ausfluß jener Tendenz standesmäßig nach oben und standeslos nach unten zu seyn. Sie liefert sogar einen der schlagendsten Beweise für die Kraft dieser Tendenz, denn die Leute besinnen sich ja nicht, den vornehmen Schein selbst mit gutem baaren Gelde zu bezahlen. Der Bayer und der Schwabe aber ist noch so klug bei solcher Berührung bürgerlichen und aristokratischen Wesens mit George Dandin zu denken: „La noblesse de soi

est bonne, c'est une chose considérable assurément; mais elle est accompagnée de tant de mauvaises circonstances, qu'il est très-bon de ne s'y point frotter.“ Und dafür lebt er auch um ein Erkleckliches billiger.

Wie bei manchen Silberwaaren, so bezahlt man auch bei tausend Lebensbedürfnissen mehr für die Façon, als für den Metallgehalt. Und gar oft liegt lediglich in dieser höheren Werthung der Façon das eigentliche Geheimniß des theuerern norddeutschen Lebens. Insofern in der Façon eine Fülle von Arbeit steckt, darf der Nationalökonom sich über dergleichen Luxus freuen; der Socialpolitiker wird sich aber auch erinnern, daß zu allen Zeiten, wo man den Luxus mehr in der Façon als im Gehalt suchte — z. B. im achtzehnten Jahrhundert — ein bedenklicher Zustand des socialen Lebens angezeigt war.

Es ist aber, um gerecht zu seyn, nicht blos der Luxus der Façon, es ist häufig auch die Zeit, die man in dem wirthschaftlichen Norden höher werthet und bezahlt, als im Süden, und oft glauben wir nur für den müßigen Luxus der Façon — pro studio et labore, wie die Apotheker sagen — bezahlt zu haben, während wir in der That uns ein kostbares Stück Zeit erkauften. In den billigen bayerischen Wirthshäusern dankt man Gott, wenn man binnen einer Stunde zu einer Portion Braten für 12 Kreuzer gekommen ist, während man dasselbe Gericht in Norddeuschland für 36 Kreuzer in einer Viertelstunde erhalten und verzehrt hat. Sehr urtheilsfähige Norddeutsche finden darum die Abnahme des Schnapstrinkens zu Gunsten des Bieres in ihrer Heimath keineswegs von so unbedingt günstiger Wirkung,

als man sich's wohl einbilde; denn bei einem Seidel Bier sitzt man dreimal so lange, wie bei einem Glase Schnaps, und wenn auch — so urtheilen Jene weiter — beim Branntwein ein paar Leute sich den Säuferwahnsinn im Stehen an den Hals tranken, so arbeitet jetzt schier der ganze Handwerkerstand weniger; denn ungezählte Stunden werden im Sitzen beim Bierglase verdämmert.

Der langsamere Griff zur Arbeit, die vielen Feierstunden und Ruhetage, das geringe Raffinement der Zeitausnützung bei dem Oberdeutschen hängt — neben anderem — innig mit der Thatsache zusammen, daß die kleinbürgerlichen und bäuerlichen Sitten hier noch so vielfach das sociale Leben beherrschen. Bauern und Kinder haben bekanntlich immer Zeit; je älter, gebildeter und vornehmer die Welt wird, um so mehr geht ihr die Zeit aus. Mit der höheren Werthung der Zeit sinkt aber naturgemäß der Geldpreis; wir leben also da am billigsten, wo die Menschen am meisten Zeit haben; denn sie schenken uns die kostbarste Waare, die Zeit, fast umsonst. Es kommt dann nur darauf an, ob wir dieselbe kostbare Waare nicht ebenfalls verschleudern.

Man sieht, viele scheinbare Räthsel im oberdeutschen Volksleben lösen sich nur mit dem Schlüssel, daß dort der Kleinbürger nach altem Schnitt noch in vielen Stücken als der Mann gilt, wornach man Jeglichen mißt. Man hat es oft als einen bedientenhaften Charakterzug dargestellt, daß der Bayer und Oesterreicher jeden sauber gebürsteten Menschen „Euer Gnaden" und „Herr von" nennt. Es liegt diesem Gebrauch aber keineswegs ein übermäßiger Respekt vor dem Adel zu Grunde — wie ja im Gegentheil das Adelsprädikat

dadurch vielmehr abgenutzt und im Kurs vollständig entwerthet wird — sondern es ist rein ein altbürgerlicher Schnörkel aus dem vorigen Jahrhundert, der neben einer ebenso altmodischen, für uns fast demokratischen Sitteneinfalt ganz harmonisch auf derselben Basis fortbestehen kann. Als die gleiche großväterlich altmodische Art erscheint es, wenn uns der Kaufmann, zu dem wir als Käufer treten, mit einer für ein norddeutsches Ohr geradezu derben Barschheit behandelt, am Schlusse aber „g'horsamst bittet," daß wir ihm „bald wieder die Ehre schaffen möchten." Wo ein solches Uebermaß von Höflichkeit mit einem Uebermaß von Grobheit brüderlich zusammengeht, da wird es in der Regel billig seyn. In demselben oberdeutschen Bierhause, wo man uns von vornherein als gnädige Herren begrüßt, werden wir doch um kein haarbreit besser bedient, als die Bauern und Proletarier, die mit uns am selben Tische sitzen, und wollten wir eine Aufwartung verlangen, die außerhalb der höchst einfachen altherkömmlichen Hausordnung läge, so hätten wir uns von dem reichen Wirth, der sich vielmehr als den Herren und uns gnädige Herren als hergelaufenes Volk ansieht, der handgreiflichsten Geringschätzung zu gewärtigen. Da ist überall nichts vom Gentleman zu verspüren, sondern nur vom Bürger, und wenn im Grünen Baum zu München, in der Herberge der Floßknechte, noch vor Kurzem Minister und Diplomaten Diners zu geben pflegten, so hatten sie sich keiner so gar besonders auszeichnenden Bedienung vor den Floßknechten zu erfreuen, aber eben so guter Kost — und die Floßknechte wissen auch, was gut schmeckt — und schließlich eben so billiger Zeche.

Die Thatsache, daß in Oberdeutschland häufig noch der Kleinbürger da den Ton der Sitte angibt, wo in Niederdeutschland längst nur noch die Sitte der vornehmen Welt entscheidet, schließt eine tiefe Charakterverschiedenheit in sich, die sich auch in einem anderen Satze anschaulich aussprechen läßt. Auf zweierlei Art können wir unserm Stolz des Standesbewußtseyns schmeicheln: einmal indem wir uns in der Weise und den Kreisen einer möglichst vornehmen Welt sonnen und dadurch unsere eigene Bedeutung recht klar ausgesprochen und anerkannt fühlen; dann aber auch, indem wir umgekehrt in den äußeren Formen einer niederern Sphäre uns bewegen und dadurch unsere verborgene Würde um so stolzer und durch den Gegensatz gesteigert für uns selbst empfinden. Das Eine ist weit mehr norddeutscher, das Andere süddeutscher Gesittung zusagend. Im Style des achtzehnten Jahrhunderts würde man Jenes den Stolz des Weltmannes, Dieses den Stolz des Philosophen nennen. In den vornehmsten Cirkeln habe ich, eine entschieden süddeutsche Natur, mich wahrhaftig nicht halb so stolz gefühlt, als wie wenn ich auf meinen Fußmärschen da und dort in einer Herberge campirte, an deren Stubenthür geschrieben stand, daß hier nur Reisende aufgenommen werden, die sich vorher über den Besitz von 2 Kreuzern für Schlafgeld und 6 Kreuzern für Zehrung ausgewiesen haben. Man hat da ganz das Bewußtseyn eines Fürsten, der incognito reist, — wobei die Zechen billig sind, während der Norddeutsche viel lieber wie ein Fürst auf öffentlicher Reise sich behagen mag, und das gibt bekanntlich verzehnfachte Zechen. Für die sittliche Würdigung mögen beide Formen des Stolzes völlig gleich gelten, im

Punkte des theuren oder billigen Lebens aber bedingen sie nicht blos auf der Reise, sondern in unserer ganzen Existenz einen unglaublichen Unterschied.

III.

Berlin, die Kunsthauptstadt des deutschen Nordens, übertrifft unsere süddeutsche Kunstmetropole München in der Zierlichkeit und dem feinen und reichen Geschmack des künstlerischen Handwerks, während in eigentlich kunstschöpferischen Thaten die Münchener Epoche König Ludwigs dem Norden weit voranging. Wir müssen die elegantesten Körbe, Kronleuchter, Oefen, Tafelaufsätze von Berlin beziehen; aber Berlin holte sich Cornelius und Kaulbach von München.

In Berlin, ja selbst in Hannover hat sich die bürgerliche Baukunst neuerdings weit origineller, phantasievoller und luxuriöser ausgebildet als in München — freilich unter starker Beihülfe von Steinpappen-, Zinkguß- und Thonornamenten. Das norddeutsche Bedürfniß eines formvolleren bürgerlichen Lebens gab aber dem Architekten erst die Möglichkeit zu solch freierem Spiel der Formen, und diese modern eleganten Wohnräume sind zugleich ein Zeugniß der theureren, weil der bedürfnißreicheren Existenz im Norden.

Aber beruhen diese Thatsachen nicht doch zuletzt auf dem wirthschaftlichen Grunde des reicheren Verkehrs, der entwickelteren Gewerbekraft? Allerdings, bis auf einen gewissen Grad. Denn alle Sitte hat ein ökonomisches Fundament, und doch fallen die Begriffe und Gesetze der Sitte und der

Wirthschaft nicht absolut zusammen. Augsburg mit seinen großen Bankhäusern und Fabriken, Nürnberg mit seinen zahllosen bienenfleißigen Werkstätten, sind gewiß eben so reich und reicher als die Stadt Hannover. Dennoch ist die Sitte dort noch ohne Vergleich bedürfnißärmer. Vor dreihundert Jahren war das Leben in diesen Reichsstädten anspruchsvoll genug, und das Luxusgewerbe blühte. Mit den nachfolgenden armen Zeiten kamen bescheidnere Sitten. Und diese gibt der verschlossene, schwerfällige Oberdeutsche unendlich zähe wieder auf, wenn er auch längst wieder neue Reichthümer gewonnen haben sollte.

Hausgeräthe aller Art, namentlich Gefäße und Zierstücke aus Metall und Porcellan, werden in Berlin, wie gesagt, weit zierlicher, mannichfaltiger und prunkhafter verfertigt als in München, und wer im Süden seinen Salon mit einem recht geschmackvollen Fayenceofen schmücken will, der läßt denselben aus Berlin kommen. Es sind freilich in Berlin zwei Kunstmeister von unerschöpflicher Einbildungskraft in neuen und anmuthigen Zierformen dem Handwerk tonangebend und befruchtend vorausgegangen: Schinkel und Rauch; allein es fragt sich sehr, ob denn diese schöpferischen Geister auch eine solche Bahn eingeschlagen hätten, wenn ihnen nicht in der luxuriösen Sitte Berlins schon die Stätte bereitet gewesen wäre, und ob die bei Gärtner und andern Münchener Meistern so oft gerügten breiten Massen der Häuserfronten und die flüchtige Durcharbeitung des Ornamentwerks nicht vielmehr in dem geringen Anspruch des oberdeutschen Lebens auf Eleganz und zierliche Form ihren Grund haben, als in dem nur jenen Meistern persönlich

eigenen Mangel des Gefühls für ſolche Dinge. Hier kreuzen ſich Urſache und Wirkung. Man lebt in Berlin theuerer, weil — neben Anderem — Haus und Hausrath ſo beſonders zierlich iſt; aber andererſeits konnte auch Haus und Hausrath dort erſt ſo zierlich erſonnen werden, weil es die Sitte ſeit Menſchengedenken gebot, theuerer, d. h. bedürfnißreicher zu leben. Und umgekehrt: nicht weil es an künſtleriſcher Anregung fehlte noch an vorbedachter Agitation (der Münchener „Verein zur Ausbildung der Gewerbe“ iſt im letzteren Sinne ein Muſterinſtitut, welches in Berlin ſchwerlich ſeines Gleichen hat), ſondern weil das Bedürfniß fehlt, leiſtet die Münchener Luxusinduſtrie minder Reiches und Zierliches als die Berliner.

Die wirthſchaftlichen Thatſachen haben das wunderbar Anregende, daß auch die kleinſte derſelben ſich nicht einfach erklären läßt, ſondern daß man die Motive in allen Wurzeln unſrer phyſiſchen und geiſtigen Exiſtenz ſuchen muß. Man geſteht jetzt, daß Keiner mehr ein epochemachender Hiſtoriker ſeyn könne, der nicht ein tüchtiger Nationalökonom. Aber man wird bald nicht einmal die Kunſtgeſchichte mehr zu begreifen wagen ohne die Nationalökonomie. Andererſeits gehört es dann aber auch zum tüchtigen Nationalökonomen, daß er die Kunſtgeſchichte ſtudire und die ſociale Volkskunde und andere Zweige dazu, die uns auf dem Umwege des moraliſchen Lebens erſt recht in's Herz des wirthſchaftlichen hineinführen. Aus dem Encyclopädismus retteten wir uns in's Einzelſtudium; aber dieſes Einzelſtudium führt uns ſelber wieder zurück zu einer höheren Form des Encyclopädismus, zur Culturgeſchichte.

Durch die Eisenbahnen gehen die städtischen Sitten in Deutschland am raschesten einer Verschmelzung entgegen. Da es aber in der Natur des Menschen liegt, ohne Noth gewiß nicht vom bedürfnißloseren Nachbar die Beschränkung, wohl aber vom bedürfnißreicheren das Bedürfniß anzunehmen, so wirkt schon dieser einzige Grund zur ausgleichenden Vertheuerung des Lebens im ganzen Lande. Auch im abgeschlossenen oberdeutschen Binnenlande wird der Städter zusehends formvoller und eleganter, und die zierlichen, den berlinern nicht unähnlichen Privatbauten Münchens im letzten Jahrzehnt mögen uns diese Thatsache auch architektonisch versinnbilden.

Gegen diesen geheimen Rapport zwischen Sitte und Geldpreis erscheint alle vorbedachte Erziehung des Volkes zu reicherem oder ärmerem Schmuck des Lebens, zur Mehrung oder Minderung der Bedürfnisse ohnmächtig. Dies wurde unlängst der wohlmeinenden Regierung eines mitteldeutschen Kleinstaates von den Töpfern des Landes in recht drolliger Art bewiesen. Jene Regierung hatte nämlich die Pariser Industrieausstellung beschickt und unter Anderem anmuthige Muster der gangbarsten irdenen Gefäße mitbringen lassen, damit der Gewerbeverein dieselben einer fast nur aus Töpfern bestehenden Gemeinde zur Verbesserung ihrer plumpen Schüsseln und Teller gratis übermittle. Die Töpfer besahen sich das schöne Geschirr und erklärten, sie könnten solches freilich wohl auch nachmachen, aber sie würden es nur unter der Bedingung, — daß die Regierung einen zwischen der Gemeinde und der landesherrlichen Domänenkammer schwebenden Prozeß niederschlage! Sie wollten also noch bezahlt seyn dafür, daß sie eine Förderung ihres Gewerbes als Geschenk annähmen!

Aus alledem mag man die Riesenmacht von Sitte und Herkommen erkennen, eine moralische Macht, die in unsern ökonomischen Untersuchungen gemeinhin noch gar wenig mitberechnet wird. Denn diese Macht der Sitte — oft der letzte Urgrund des beschränkten oder entfesselten Bedürfnisses — hat nicht blos auf den unterschiedenen Geldpreis, nicht blos auf Luxusindustrie und Kunstwerk, sondern sogar auf das Kunstideal in den Hauptzonen unsers Vaterlandes tiefen Einfluß geübt. In dem billigen Altbayern, wo Luxus und Eleganz und moderner Comfort die Gemüther noch gar wenig bestrickt, konnte die ernste, der verfeinerten Form oft bis zum Puritanismus entkleidete, aber gedankenreiche Schule der Malerei und Baukunst eine Wurzel schlagen, für welche am fröhlichen Rheine zu Düsseldorf oder auf dem theueren Pflaster von Berlin kein rechter Boden mehr war; und wenn an der Isar so manches nüchterne Kasernenhaus im Elephantenstyl gebaut wurde, so konnten sie an der Spree eine Kirche hinstellen, so überzierlich, daß sie der Volkswitz „des lieben Gottes Sommervergnügen" nennt. — —

— — Wir sprechen vom theuern und billigen „Leben." Und in der That ist der Geldpreis ein Resultat der ganzen Lebensführung eines Volkes. Finanzielle, ökonomische, sociale Motive wachsen hier untrennbar ineinander, und die Sitte ist ebensogut Ursache als Produkt des wirthschaftlichen Haushaltes.

Vergleicht man Oesterreich und das übrige Deutschland im Punkte des Geldpreises, so wird man zunächst nicht an die Sitten, sondern an die eigenthümlichen Finanz- und Münzverhältnisse des Kaiserstaates denken müssen, welche das

Leben in Wien wie in den Provinzen mehr und mehr vertheuert haben. Vergleicht man aber das nördliche Deutschland mit dem südwestlichen, das Thalerland mit dem Guldenlande, so ist es vor Allem das unterschiedene Maß der durch die Sitte gebotenen Lebensbedürfnisse, welches das süddeutsche Leben billiger macht, als das norddeutsche. Darum finden wir Süddeutschen, die wir mit geringen Bedürfnissen nach dem Norden kommen und dort gezwungen werden, höhere zu befriedigen oder wenigstens zu bezahlen, das Leben daselbst entsetzlich theuer; kommt dagegen der ächte Norddeutsche nach dem Süden, so findet er es bei uns gar nicht so auffallend wohlfeil; denn wer in München leben will wie ein Berliner, der muß dafür freilich ebensoviel, ja noch mehr zahlen, als in Berlin. Nicht sowohl der Geldpreis ist unterschieden als die Sitte.

Daraus könnte am Ende Einer folgern, daß die angebliche Wohlfeilheit des Südens eigentlich nur ein Zeugniß der Barbarei unserer Heimath sey. Denn das Bedürfniß ist der Vater der Thatkraft und des Fortschrittes. Es gibt aber höhere und niedere Bedürfnisse und gerade eine recht große Summe niederer, willkürlicher Bedürfnisse kann das Leben außerordentlich vertheuern, Geld und Arbeit in's Land bringen und doch die Kraft der Nation brechen. In Deutschland, wo man, Gottlob, die Arbeit immer noch mehr nach ihrer inneren Würde, als nach dem äußeren Ertrage hochhält, erkennt man den wahrhaft gebildeten Mann zur Zeit auch noch daran, daß er viel kann, aber wenig bedarf, d. h. daß er der höheren Bedürfnisse viele hat, die das geistige Kapital wohlfeil machen, aber nicht der niederen, die

das Geld verwohlfeilen und das Leben vertheuern. Trotz der Macht der Nationalökonomie darf man bei uns doch immer noch das Wort Sitteneinfalt mit Ehrfurcht aussprechen. Das bloße niedere Bedürfniß der äußerlich bequemen und geschmückten Existenz, welches hauptsächlich das Leben vertheuert, ist allerdings ein Vater des Fortschrittes, es ist aber auch in seiner einseitigen Herrschaft ein Vater des Verfalls der Nationen. Und in der Geschichte aller Völker spricht uns doch mit gutem Grund jene bedürfnißarme Epoche unendlich erhebender an, wo Männer von Granit im Holz- und Lehmhause wohnen, als jene bedürfnißreiche Zeit der Altersschwäche, wo ein wachsweiches Geschlecht unter Granitsäulen haust.

Augsburger Studien.

1857.

I.

An vier Flüssen.

Augsburg ist eine Stadt, die von außen keine Ansicht bietet; man kann sie nur von innen oder aus der Vogelperspektive landschaftlich fassen. Nicht von außen oder unten, sondern von oben herunter, vom Perlachthurm herab, so erzählen die Augsburger, hat Robert Peel Augsburg für die schönste Stadt in Deutschland erklärt; aber so undankbar ihre Lage für den Maler ist, so vielverheißend für den Geographen. Mit einem Blick auf die Karte begreift man viel mehr die örtliche Nothwendigkeit der weltberühmten Stadt, als mit hundert Blicken auf die Landschaft. Dieser Zug der versteckten Bedeutung, die mehr ist, als scheint, geht durch das ganze Wesen Augsburgs.

Vier Flüsse lassen die alten Augsburger am Augustusbrunnen zu den Füßen des Imperators lagern, der ihre Stadt gegründet. Wer nicht ortskundig ist, der muß eine genaue Specialkarte zur Hand nehmen, um diese vier Flüsse aufzufinden; er entdeckt dann als dritten und vierten Fluß

neben Lech und Wertach die Singold und den Brunnenbach und lächelt darüber. Dieses Lächeln ist aber voreilig. Denn die beiden Bäche repräsentiren nicht blos ihren eigenen Wasserfaden, sondern je einen ganzen Strang von kleinen Parallelbächen, ein ganzes Netz von Quellen, wodurch die Lech- und Wertachauen mit zahllosen nassen Gräben durchschnitten, die Stadt Augsburg nach außen vertheidigt, nach innen mit dem reichsten Schatze nutzbaren Wassers versehen wird.

Die räthselhaften Wasserzüge dieses Tafellandes sind ein wahrer Lustgarten für den feinen Beobachter. Innerhalb der alten Stadtgrenze von Augsburg, kaum eine Stunde Wegs lechaufwärts entspringen gut ein Dutzend kleiner Bäche inmitten der Lechniederung fast auf gleicher Höhe und in der nächsten Nachbarschaft des Flusses, und laufen dann höchst eigensinnig unter sich und mit dem Hauptflusse parallel, oft kaum auf einen Büchsenschuß Abstand, durchkreuzen und verwirren sich und bilden so wieder neue Bäche. Aehnlich ist es auf der Wertachseite mit der Singold und ihrer Bachfamilie. Sie rinnt von Schwabmünchen bis Augsburg beiläufig eine Viertelstunde seitab der Wertach in getreuer, nachbarlicher Begleitung, sendet derselben sechs Abzweigungen zu, ergänzt sich aber doch immer wieder durch neue Quellen, und fließt sogar — nach der Volksmeinung — bei Göggingen quer durch die Wertach hindurch, um auf der andern Seite abermals eine kleine Strecke neben derselben parallel zu laufen.

So absonderliche Flüsse verdienten also schon wegen der Originalität ihrer Linien eine Statue zu Füßen des Kaisers Augustus. Aber sie machten sich auch noch durch andere

weit dankbarere Originalität bemerkbar. Im Mittelalter war Augsburg berühmt wegen seines Reichthums an Fischen, namentlich an Forellen dieser quellenklaren Bäche. Bis 1643 bezogen viele städtische Beamte einen Theil ihres Gehaltes in Forellen. Bei solcher Fülle frischer einheimischer Fische war man — nebenbei bemerkt — etwas mißtrauisch gegen die Seefische. Allzu alte Häringe galten hier bis in's fünfzehnte Jahrhundert für pesterregend, und wo solche betroffen wurden, ließ man sie durch Henkershand verbrennen.

Gewiß ist keine in der Ebene gelegene deutsche Stadt so reich wie Augsburg an trefflichen Brunnen und Quellen, und dieser Reichthum hängt mit dem wunderlichen Wassersystem von Singold und Brunnenbach eng zusammen. In den letztvergangenen Jahrhunderten war es der besondere Stolz des Augsburger Bürgers, daß seine Stadt vor allen Städten des Reichs die größte Fülle von Brunnen besitze, und daß in fast jedes reichere Haus fortwährend reines Wasser zuströme. Noch jetzt gehören die vielen prunkhaften, oft mit schönen kleinen Metallfiguren geschmückten Brunnen im Innern der Höfe zu den anziehendsten häuslichen Alterthümern der Stadt, wie an den großen drei Brunnen der Maximiliansstraße die monumentale Plastik ihr Bestes versucht und geleistet hat, und die kunstreichen Wasserwerke und Brunnenthürme als eine rechte Stadtmerkwürdigkeit noch immer den Fremden gezeigt werden. Wo wir auf dem Boden einer recht uralten Stadtsiedelung stehen, da werden in der Regel auch reiche Trinkwasserquellen sprudeln, und wie die alte Augusta Vindelicorum die brunnenreichste deutsche Stadt ist, so meine ich ein köstlicheres Wasser nie getrunken zu haben,

als welches in Ingelheim angesichts des letzten Trümmerrestes der Kaiserpfalz Karls des Großen aus einem mächtigen vielarmigen Röhrbrunnen springt.

Aber nicht blos Trinkwasser ergoß sich aus jenen Quellen und Bächen nach Augsburg; im Verein mit den Lech- und Wertachkanälen treiben sie ein vielverzweigtes Adergeflecht des mächtigsten Gefälles durch die Stadt und deren Bann und gaben ihr seit Jahrhunderten den Beruf zum Großgewerbe. Friedrich List pflegte zu sagen, die Stadt Augsburg allein habe mehr natürliches Wassergefälle, als alle englischen Fabrikbezirke zusammengenommen. Als vor etlichen Jahren ein unerhörter Wassermangel die Augsburger Fabriken belästigte, ward der Schaden, trotz der bei den meisten großen Werken befindlichen Dampfmaschinen, sofort auf enorme Summen berechnet, und die Leute liefen in ächt deutscher Art zum Magistrat und schrieen nach Wasser, wie der Hirsch im Psalter.

Bei diesem Aderngeflecht von mehr als einem Dutzend Stadtbächen, dem eigentlichen Heils- und Lebenswasser des Augsburger Großgewerbes, erweist aber ein Umstand ganz besonders die natürliche Nothwendigkeit der Stadtlage. Nur auf dem mäßigen Raume des Augsburger Stadtgebiets war gleichzeitig eine solche Sammlung und Zerspaltung des Wasserlaufs möglich. Im ganzen oberen Donauland findet sich ein gleich günstiger Punkt nicht wieder. Auch die neuesten Augsburger Fabrikanlagen beschränken sich durchaus auf das Mündungsdreieck von Lech, Wertach, Singold und Brunnenbach. Obgleich jetzt keine politische Schranke mehr wehren würde, Fabriken auf dem kaum einen Büchsenschuß entfernten

altbayerischen Boden anzulegen, blieb man doch auf dem alten augsburgischen Gebiete, weil es allein der höchsten Gunst des Wasserlaufes theilhaftig ist. So sprechen die vier Flußgötter am Augustusbrunnen in der That auch für unsere Zeit eine tiefe Wahrheit aus: die Wahrheit, daß Augsburg die natürlichste und nothwendigste Stadt auf weit und breit für alle Epochen sey. Das stolzeste Bild, die imponirendste Ansicht Augsburgs, zeichnet sich darum in wenigen Linien auf der hydrographischen Karte des Stadtgebiets, und ich gestehe, daß ich mich lange nicht habe satt sehen können an der trefflichen kleinen Augsburger Wasserkarte des Baurathes Kollmann, denn es ließe sich ein ganzes Buch geographisch-kulturgeschichtlicher Weisheit aus der Hieroglyphik ihrer Linien entziffern.

Es hat aber der Lech die Eigenart, daß er, kanalisirt, in und vor den Stadtmauern Augsburgs dem fleißigen Gewerbsmann willig seine Dienste bietet; draußen aber im natürlichen Bett als reißender Hochgebirgsstrom unbändig die Brücken abwirft, die Ufer scheidet und verheert. Den Bauer schädigt er, den Bürger macht er reich; nach außen wehrt er den Zugang zur Stadt, im Innern öffnet er dem Fleiße des Bürgers tausend Wege, ein Wehrstrom nach außen, ein Nährstrom nach innen. Obgleich der Zusammenfluß von Lech und Wertach hart unter Augsburg das geläufigste Stichwort gibt für die geographische Lage der Stadt, so ist dieser merkwürdige Punkt doch fast unzugänglich, eine Wildniß mit dem abschreckenden Namen der „Schinderinsel;“ das nächste Haus heißt der „Wolfzahn“ und nahe dabei residirt der Abdecker. Unmittelbar aus einer Wüstenei von Geröll-

Bänken und sumpfigen Auen mit Gestrüpp und Buschwald fließt der Lech in den Burgfrieden Augsburgs, und so wie er diesen verläßt, begleitet ihn auch wieder die gleich wilde Natur. In früherer Zeit riß der Fluß aus dem Dickicht nahe vor dem Thore einmal einen Hirsch, das anderemal gar ein Wildschein mit sich fort und warf die Bestien den ehrsamen Bürgern in die Stadt und zwar direkt in den Brunnenthurm.

Man kann sagen, auf der ganzen weiten Strecke von Landsberg bis zur Mündung ist kein Punkt, wo der Lech dem Menschen freundlich gesinnt wäre, außer bei Augsburg. Dies ist wiederum ein natürliches Privilegium der natürlichen und gewordenen Stadt, werthvoller vielleicht als alle die vielen kaiserlichen Privilegien, womit sie in alten Tagen so reich begnadet wurde.

Darum besaß der Lech für Augsburg niemals eine Handelsbedeutung, aber oft eine strategische und immer eine gewerbliche. Das turnierlustige Mittelalter hat zwar Schifferstechen auch auf diesem Flusse abgehalten, der niemals eine eigentliche Schifffahrt gehabt; heutzutage würde ein solcher Wettkampf bei niederem Wasser ein lächerliches, bei hohem ein gefährliches Spiel seyn. Wenn Kaiser Sigismund den Augsburgern das Privilegium der freien Lechschifffahrt verlieh, so klingt dies fast wie eine Satyre. Und da dieser Kaiser neben andern Gnaden der Stadt auch das Recht des Thorzolles verbriefte, so nimmt es sich fast wie ein guter Witz aus, daß die Augsburger sein Steinbild als des kaiserlichen Thorzöllners, unter der Thorhalle des Jakoberthurmes, also am Lechthor, eingemauert haben, wo es heute noch zu sehen ist.

Nicht einmal die früher öfters versuchte freie Holztriftung, die sich auf der Isar als ein wunderlicher Rest mittelalterlich resoluter Transportweise (etwa zwanzig Procent des Holzes verkommen dabei) bis auf diesen Tag erhalten hat, vermochte auf dem Lech zu bestehen. Doch kann man noch immer in einer für Handwerksbursche und Volksnaturforscher recht empfehlenswerthen Weise per Lechfloß in 10 bis 14 Tagen von Augsburg direkt nach Wien fahren. Ein solches kleines Lechfloß ist das einzige Handelsfahrzeug der Augsburger zu Wasser. Um so tiefer mag man den Hut ziehen vor jenen alten Augsburgischen Kaufleuten, die im 16. Jahrhundert Schiffe nach Ostindien rüsteten und dieses Geschäft glorreich zu Ende führten mit 175 Procent Gewinn.

Als vor hundert Jahren Macht und Reichthum der Stadt unaufhaltsam zerrann, schob man diesen Unstern auf die geographische Lage, die eben keine rechte Handelslage mehr sey. Denn Städte und Völker wie der Einzelne suchen die Ursache ihres Mißgeschickes immer lieber außer sich, als in sich. Allein die Handelsbedeutung Augsburgs war immer nur hervorgewachsen aus der gewerblichen. Der Beweis steht auf der Landkarte geschrieben. Auch in den Geschichtsbüchern. Erst als das Augsburgische Gewerbe im vierzehnten Jahrhundert aufblüht, kann sich der Platz neben so viele ächte Handelsstädte des rheinischen Bundes und der Hansa stellen, deren Handelsmacht bis dahin die seinige weit übertroffen. Ebenso gewinnt Augsburg nach dem dreißigjährigen Kriege noch einmal eine Nachblüthe des Reichthums auf Grund seines Gewerbfleißes; der bloße Handel würde ihm so wenig wie heutzutage dazu verholfen haben. In der alten Augsburger

Zunftverfassung nehmen zwar die Kaufleute den ersten Rang ein, die Weber den zweiten; der Natur der Dinge nach hätten aber die Weber voran gehört, wie auch aus ihrer Zunft das mächtigste Kaufmannsgeschlecht der Reichsstadt und das glänzendste im ganzen Reiche hervorgegangen ist. In der geographischen Lage der Stadt ist ausgesprochen, daß Handelsmacht möglich war, Gewerbsblüthe aber nothwendig.

Eine Stadt von natürlichem Beruf zu einem großen historischen Namen muß so gelegen seyn, daß man die Position sofort in wenigen Schlagworten nach ihrer vollen Originalität charakterisiren kann.

Augsburg, von Natur so fest abgeschlossen und doch zugleich so verkehrsoffen, war durch lange Jahrhunderte der wahre strategische Mittelpunkt des oberen Donaulandes, die Burg der Lech-Donaulinie. Darum setzten die alten bayerischen Herzoge den Augsburgern die Veste Friedberg vor die Nase, ein rechtes Trutz-Augsburg und für die Bürger der Reichsstadt nichts weniger als ein Berg des Friedens. Die kriegerische Geltung Augsburgs war für Römerzeit und Mittelalter ebenso naturnothwendig, wie später seine gewerbliche Größe. Deßhalb rühmt sich hier auch die weiland vornehmste Zunft — der Weber — ebensogut der Großthaten mit dem Schwert, als mit dem Weberschiff und hat ihr roth und goldenes Wappen auf dem Schlachtfeld gewonnen. Gegenwärtig darf man aber gar nicht laut reden von der strategischen Berufung Augsburgs, sonst meinen die Fabrikanten, man agitire für die Bewahrung der alten Stadtmauern, und die sind zur Zeit ganz in Ungnade gefallen.

Auf der äußersten Spitze des Lechfeldes gegen die Donau-

niederung und ihre Hügelzone gelegen, thront Augsburg wie auf einem Vorgebirg. Die ungeheuere Gerölfläche des Lechfeldes aber ist zugleich der letzte Ausläufer, der weithingestreckte Trümmerschutt des Hochgebirges, die Grenzmark der südbayerischen Hochflächenzone. So öde und ungesegnet das obere Lechfeld ist, so kostbar wird seine unterste Spitze für die begünstigte Reichsstadt; es hebt sie über die Sumpfniederung der vielen hier zusammenrinnenden Gewässer, sammelt und entläßt an seinem Rande die reichen Quellen, die es meilenlang eigens zum Profit der Augsburger bei sich behalten zu haben scheint, und macht so die Stadt zur Beherrscherin dieser mannigfaltigen Wasserschätze, während in der ganzen Nachbarschaft umgekehrt das Gestade von dem Wasser beherrscht wird. Die Vorgebirgslage zeichnet in den Grundplan Augsburgs die glückliche Doppelart einer Hoch- und Tiefstadt, einer patrizisch dominirenden Anapolis neben gewerbfleißigen, von Kanälen durchschnittenen Vorstädten, und wenn der augsburgische Patriot seine Phantasie ein wenig erwärmt, so kann er seine Vaterstadt auf sieben Hügeln über dem Gestade gegründet erkennen, wie Rom und Konstantionopel. Das Lechfeld gibt der Umgegend jenes Gepräge der Dürftigkeit und mäßigen Ackersegens, der fast wie eine Vorbedingung zum Aufkommen natürlicher Großstädte erscheint. Große Menschen wachsen ja auch in der Regel nicht in allzufetter Umgebung. Im fettesten Fruchtboden gibt es viele reiche Dörfer und Kleinstädte, aber weil sie es je für sich allein zu gut haben, so zwingen sie sich nicht zur Sammlung. Auch hierin mag die Kolonialstadt des Augustus, splendidissima Rhaetiae Colonia, stolz sich trösten mit

der Mutterſtadt Rom: Rom hat ſeine Campagna und Augsburg hat ſein Lechfeld.

Wir haben alſo in Augsburg den letzten großen ſtädtiſchen Vorpoſten des hochgebirgigen Oberdeutſchlands gegen Mitteldeutſchland, die Burg der Lech-Donaulinie, die beherrſchende Fabrik-Metropole des ganzen oberen Donaulandes, den nothwendigen Straßenmittelpunkt zwiſchen der Donau und den Alpen, ſowohl in Zeiten, wo man nach Art der Römer Straßen anlegte zur Feſſelung des Landes, wie in der unſrigen, wo die Straßen das Land frei machen. Kein Wunder, daß bei ſolcher Originalität der Lage die alten Augsburger meinten, ihr Stadtbann müſſe mindeſtens ſchon gleich nach der Sündfluth zu einer bedeutenden Siedelung erſehen worden ſeyn, und „wenn nicht die Aborigines oder Japhetskinder, ſo ſeyen doch zum wenigſten die Amazonen die erſten Bewohner des Platzes geweſen.“

Und bei alledem ſind dieſe unvergleichlichen Vorzüge der Lage dem Blick des flüchtigen Reiſenden ebenſo verſteckt, als hellleuchtend dem ſchärferen Beobachter — ein Zug, der uns bei unſerer ſchwäbiſchen Reichsſtadt von vornherein recht ſchwäbiſch anmuthet; denn die Schwaben ſind ja überhaupt in der Regel viel geſcheidter, als ſie ausſehen.

II.

Der Stadtplan als Grundriß der Geſellſchaft.

Eine Stadt wie Augsburg, die zugleich einen Staat in ſich beſchloß, und zwar einen doppelten, den geiſtlichen des

Bischofs und den weltlichen der bürgerlichen Republik, muß natürlich schon in ihrer äußeren Physiognomie gar mannigfaltige und eigenartige Linien zeigen. Hier war nicht nur die gesammte Stadt eine kleine Welt für sich, sondern jedes Quartier, jede Straße verkörpert wiederum eine besondere Phase des Volkslebens.

So strenge schied sich vor Zeiten die Stadt des Bischofs von der Stadt der Bürger, daß das Domkapitel (im vierzehnten Jahrhundert) ein Statut machte, welches die Bürger und später sogar die Bürgerssöhne vom Kapitel geradezu ausschloß. Und als die Reformation kam, schied sich die Bürgerschaft, vielfach auch örtlich, in eine protestantische und katholische. Schon vor dem Thore kündigt sich dem Wanderer diese Scheidung an, denn auf der Lechseite sieht er das katholische, auf der Wertachseite das protestantische Stadtjägerhaus, auf dem einen Flügel die protestantischen, auf dem andern die katholischen Schweineställe (nämlich die Schweineställe der protestantischen und katholischen Bäckerzunft), und ältere Leute wollen sich erinnern, daß über der Thüre des einen Schweinstalles noch die Buchstaben A C gestanden — „Augsburgische Confession" — und über des andern C — „Catholisch." — Auch politisch theilt der Volksmund die ganze Stadt in zwei Seiten, eine schwäbische und eine bayerische, und versteht unter letzterer die dem bayerischen Grenzfluß, dem Lech, zugewandte Tiefstadt, unter ersterer die der Wertach und dem Schwabenlande zugewandte Hochstadt. Man unterscheidet demgemäß auch zwischen einem schwäbischen und bayerischen Holzmarkt u. dgl. Da die Bauern der weiten Umgegend, welche Augsburg wirthschaftlich beherrscht, an

Sonn- und Markttagen die eigentliche Masse des Straßengewühles bilden, so erhält die Lechseite, wo die meisten Bayern einstellen, schon eine andere Volksstaffage, als die Wertachseite, wo die Schwaben absteigen. Wenn aber auch in dem Augsburgischen Volksthum selber ein gewisser Uebergangston schwäbischen und bayerischen Wesens nicht zu verkennen ist, so hat doch Augsburg immer auch in diesem Stücke als schwäbische Reichsstadt seine Selbständigkeit bewiesen, und dazu als eine schwäbische Stadt, die an der Grenze Schwabens liegt und darum um so heiliger verpflichtet war, im Hauptstück recht zähe schwäbisch zu bleiben.

So lange die Bürger noch corporativ gegliedert waren, gruppirten sich auch ihre Häuser nach dieser Gliederung; Straßen und Stadtviertel ordnen sich zu einem Bilde der Gesellschaftsverfassung. In den modernen Städten des gleichheitlichen Bürgerthums reihen sich die Häuser nur noch nach dem Unterschiede des Geldes und der Bildung, und so erhalten wir wohl auch noch Geheimerathsviertel in den Residenzen und Millionärstraßen in den Handelsplätzen und Arbeiterquartiere in den Fabrikstädten, aber von einem so individuell und durchgreifend ausgesprochenen Standescharakter wie in den alten Straßen Augsburgs kann natürlich nicht mehr die Rede seyn.

Da steht neben dem Dome das Stadtviertel der Klerisei, die sogenannten „Pfaffengäßchen," so sauber und korrekt im standesmäßigen Colorit angelegt, als hätte ein Novellist sie hingedichtet: trauliche, stille, dem Verkehr ganz entrückte Straßen, in denen unser Schritt am hellen Mittag im Echo widerhallt, als wäre es lautlose Mitternacht, Gäßlein mit

wenigen freundlichen und bescheidenen Häusern, aber um so mehr mit schönen Gärten geschmückt, die mit hohen klösterlichen Mauern umgeben sind; und von der ganzen großen Stadt schauen nur die beiden Domthürme und der hohe Chor des Domes herein in diese Gärten, wo vordem der Friede und die Beschaulichkeit ein Asyl inmitten des altaugsburgischen Weltgewühles gefunden hat.

Aber die Pfaffen waren nicht allein so glücklich, auch den Soldaten wußte der alte Reichsstädter einen wahren Landaufenthalt mitten in der Stadt zu bereiten. Oben auf die wallartig breite Stadtmauer baute man nämlich seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts eine lange Linie kleiner Wohnhäuschen für die Stadtgardesoldaten, damals „Landknechte" genannt. Diese originelle Colonie auf der Mauer, die „Zwingerhäuschen," bildet das schärfste Widerspiel einer Kaserne. Es sind lauter selbstständige Familienwohnungen, Häuschen von je nur einem Geschoß. Jedes Haus hat seinen Rasenplatz, der zugleich als Hof und Gärtchen dient, jeder Rasenplatz seine Laube oder mindestens seine Ruhebank, und da die Fronte sämmtlicher Häuser gegen den Stadtgraben gerichtet ist, so schaut man aus den Fenstern und Gärtchen hinaus in's Freie, auf die hochwipfeligen Bäume der Stadtpromenade und der Patriziergärten; und da die ganze lange Zeile der Zwingerhäuschen gerade die Südwestseite der Stadtmauer krönt, so liegt das Sonnenlicht während der größeren Tageshälfte auf Haus und Gärtchen, und alte Mütterchen und viele Kinder und ganz besonders viele Katzen sonnen sich und spielen vor den Hausthüren, von Pferden und Fuhrwerk ungestört; denn man steigt auf Treppen zu dieser

alten Soldatencolonie, die jetzt von Arbeitern und Tagelöhnern bewohnt wird. Wenn man die Fuggerei eine Stadt der kleinen Leute in der Stadt nennen kann, so sind die Zwingerhäuschen ein Dorf der kleinen Leute in der Stadt. Es veranschaulicht den Mutterwitz der Altvordern, daß sie die Soldaten auf die Stadtmauer quartiert haben, wo dieselben mit der Stadt zunächst ihren eigenen Herd vertheidigen mußten. Aber statt einer Kaserne setzten die Alten die Idylle eines Dorfes auf die Stadtmauer, und als man sich in unserer Zeit nach Kasernen für die augsburgische Garnison umsah, fand man sie lediglich in den alten Klostergebäuden von St. Ulrich und Heiligenkreuz; denn die Klöster sind in der That fast das einzige gewesen, was das Mittelalter von Kasernen aufzuweisen hat. Im Ritterthum und Bürgerthum besonderte sich das mittelalterliche Leben, nur in der Kirche ward es centralisirt.

Die stolze Maximiliansstraße mit ihrer Umgebung führt uns in die patrizische Welt. Fast alles, was Augsburg an vornehmen Häusern besitzt, lagert sich auf dem Plateau der oberen Stadt. Die Stätte der Römercolonie, die Altstadt mit dem ehrwürdigen Stammbaum, ist zugleich durch alle Jahrhunderte die adelige Stadt geblieben. Man behauptet sogar, daß die vornehmsten Gebäude der römischen Augusta den Grundbau zu den meisten der jetzt noch stehenden monumentalen Hauptgebäude dieses Stadttheils hätten abgeben müssen. Von den Baudenkmalen römischer Macht und Pracht über der Erde ist freilich nichts mehr sichtbar geblieben, und nur das demüthigste Römerwerk soll sich bis auf unsere Tage erhalten haben — die Kloaken.

Wenig ist auch mehr von den Patrizierhäusern des Mittelalters erhalten; doch zeugt hier eines für viele, das Imhofische Haus. Mit seiner thurmartigen Bekrönung und den hohen Zinnen erscheint es als eine Burg, an die Stadtburgen der großen Geschlechter Oberitaliens erinnernd, und weislich ist die gut gedeckte hohe Einfahrt an der Seitenfronte angelegt. Die Grundformen des Hauses setzen uns in die Hohenstaufenzeit zurück und eine graue, abgewitterte Farbe breitet sich als der Schleier hohen Alterthums über das Ganze. Von denselben alten Tagen weiß auch ein Nachbar zu erzählen, der arg verunstaltete Frauenthorthurm mitten in der Stadt, den die Augsburger erbauten, da sie es als Ghibellinen mit Konrad IV. hielten und eines Ueberfalls Heinrich Raspe's gewärtig waren.

Aber selbst die trutzigste patrizische Burg der Stadt, das Imhof'sche Haus, muß uns bekunden, daß es die Zünfte doch zuletzt gewonnen haben über die Geschlechter. Denn das Herrenhaus ist zum Miethhaus geworden und Kaufläden aller Art durchbrechen das einst zur Vertheidigung fensterlos abgeschlossene Erdgeschoß. So steht auch das wichtigste Zunfthaus, das Weberhaus, bedeutungsvoll in Reih und Glied mit den alten Palasthäusern der Maximiliansstraße, und das Bäckerzunfthaus steigt am Perlachberg ganz breit und sicher aus dem eigentlichen Quartier des Handwerks empor und blickt mit der vorderen Schmalseite keck in die Staatsstraße der vornehmen Leute.

Sonst kann man fast sagen, die Rangabstufung der Gesellschaft lasse sich bei dem alten Augsburg in einem Höhenprofil nach der höheren oder niederen Lage der drei Haupt-

maſſen der Stadt bildlich darſtellen. Denn ſo wie man von dem vornehmen Plateau den Perlachberg hinabſteigt, lagern ſich am Abhange die wichtigſten Gewerbeſtraßen; auf der Höhe dominirten die Patrizier, an der Höhe die Zünfte, unten in der Thalſohle aber liegt die Vorſtadt, vorwiegend das Viertel der kleinen Leute und der Proletarier. Oben ſind die Straßen breit und groß und tragen vornehme Namen; am Hügel werden ſie enge, aber Wohlſtand und Betriebſamkeit blickt auch hier aus den altersgrauen, winkeligen Gebäuden; unten kommen die kleinen Häuschen, die engen Gäßchen, kommt die berühmte Stadt der Armen, die Fuggerei, und ſchon die oft ſehr wunderlichen Namen melden uns, welche Volksſchicht hier ſeit Alters vorwiegend, wenn auch nicht ausſchließend wohnt. Zum Beiſpiel: das Elend, der Sack, das Ketzergäßchen, das Kautzengäßchen, die Paradiesgaſſe, kurze und lange Lochgaſſe, der Saumarkt, die Saugaſſe, Namen, die durch den Duft der dazwiſchen liegenden Roſengaſſe und der ehemaligen Pomeranzengaſſe doch nicht in ihrem Arom verbeſſert werden, dazu die Arbeitshaus-, Pulverhaus-, Blatterhaus-, Pilgerhausgaſſe ꝛc. Wie ſchon die letzten dieſer Namen (dazu auch das ehemalige Nothhaus am Vogelthor, das Holzhaus als Spital für Veneriſche, und das Schneidhaus für chirurgiſche Kuren) andeuten, legte man ſtatt der prunkenden öffentlichen Gebäude vielmehr ſolche hierher, deren Nachbarſchaft gemieden wird, und es iſt bezeichnend für das alte Augsburg, daß mitten unter dieſen Häuſern auch das Theater ſteht, in ſeiner Façade obendrein faſt mehr einem Nothhaus oder Pilgerhaus, als einem Kunſttempel ähnlich. Was das ehemalige Pulverhaus

betrifft, so stand es ursprünglich nicht in dieser Vorstadt. Die Schwaben sind vorsichtige Leute: weil Pulvermachen eine so gefährliche Sache ist, so ließ man im fünfzehnten Jahrhundert zu Augsburg das Pulver im sichersten und festesten Hause der Stadt verfertigen — nämlich im Rathhause. Erst später schob man die Pulverfabrikation aus dem Mittelpunkte der vornehmen Welt in das Viertel der geringeren Leute.

Wie in den Fürstenstädten des achtzehnten Jahrhunderts die Prunkstraßen oft nur auf fürstlichen Befehl und mit gelindem Zwang hergestellt werden konnten, so mußte man vor Zeiten in Augsburg den Ausbau des Quartiers des „eigentlichen Volkes," der Jakobervorstadt, auf dem Zwangswege betreiben. Im vierzehnten Jahrhundert ließ man verschiedene neue Bürger nur gegen das Versprechen zum Bürgerrecht, ein Haus bei St. Jakob zu bauen.

Es liegt übrigens auf der Hand, daß die standesmäßige Straßengliederung unserer alten Reichsstadt nicht gar zu buchstäblich verstanden werden darf. Man muß das im Großen und Ganzen nehmen, wie der Teufel die Bauern. Auch in der Jakobervorstadt stehen vereinzelte Häuser, welche noch die Trümmerspur von wahrhaft patrizischem Luxus zeigen und gar nicht weit vom Blatterhaus lagen die Prunkgärten der Fugger im Banne dieses untersten Viertels. Auch die Hochstadt, das vornehme Plateau, ist nicht durchweg vornehm gewesen; aber das Centrum war patrizisch, die Achse der Hochstadt gehörte entschieden der patrizischen Welt. Geht man von der Maximiliansstraße gegen die oberen Thore, so wird das Straßengepräge immer bürgerlicher, je mehr man sich der Stadtmauer nähert; an der Mauer selber wird es

wohl gar ein bischen proletarisch und auf der Mauer sind die ganz kleinen Zwingerhäuschen. Nicht in der Peripherie, wie bei den todten Geheimerathsvierteln und Millionärstraßen der modernen Städte, sondern im Centrum, im Herzen des pulsirenden Verkehrs liegen die Paläste der Reichen: dies zeigt an, daß aus dem Herzen des bürgerlichen Lebens der Adel der Geschlechter hervorgewachsen ist. Nicht draußen am Thore in halber Landluft war der stolzeste Wohnsitz, sondern mitten im Staub und Gewühl des Handels und Wandels, der bürgerlichen Arbeit. Wo das Rathhaus steht und wo das Weberhaus, da war die Palaststraße.

Uebrigens begreift man erst bei solcher ständisch-organischen, nicht kastenhaft mathematischen Gliederung der Augsburger Straßen das Geheimniß der Fuggerei, der traulichen kleinen Stadt der arbeitsamen Armen innerhalb der großen Stadt. Wo der Grundplan der socialen Gruppen schon in den architektonischen Stadtplan eingezeichnet war, da schämte sich auch der fleißige Arme nicht, in einer eigenen Armenstadt zu wohnen. Wollte heute auch ein Menschenfreund so großartig verfahren, wie die Brüder Ulrich, Georg und Jakob Fugger, da sie die Fuggerei erbauten, er fände höchstens noch Gesindel, aber nicht fleißige Arme, die ihm in seine Armenstadt einzögen. Denn der moderne arme Arbeiter will lieber für theuer Geld in einem Loche wohnen, als gratis in einem hübschen Häuschen, welches die Touristen angaffen, als ein interessantes Armenhaus. Sein Bier würde ihm Abends sauer werden bei dem Gedanken, daß sein Nachbar auf der Bierbank im Stillen zu sich spräche: da neben mir sitzt auch Einer, der wohnt in der Armenstadt.

Nirgends ermißt man überhaupt die Kluft zwischen modernem und mittelalterlichem Volksleben deutlicher, als beim Anblick der standesmäßigen Stadtviertel Augsburgs. Ich schrieb in meiner „bürgerlichen Gesellschaft," der moderne Bürger sey keineswegs ein verfeinerter Bauer, sondern vielmehr qualitativ von demselben verschieden, dagegen habe der mittelaltrige Bürger wohl eine sociale Rolle gespielt, wie sie jetzt zum Theil dem Bauern zugefallen sey. Auf den Straßen Augsburgs kann man allerlei Beweise dafür lesen. Der Bürger baute hier sein Haus standesmäßig, und gattungsweise gruppiren sich Straßen und Viertel, gerade wie Dörferanlage und Häuserbauart der Bauern sich noch immer nach Gattungsgruppen gliedern läßt. Alte Augsburger wollen sich erinnern, daß man in verschiedenen Quartieren der Stadt einen merklich abweichend gefärbten Dialekt gesprochen habe. Von dem benachbarten Kempten und Memmingen sagt man dies noch heute. Das gemahnt an Bauernart. Wo noch gattungsmäßig volksthümlicher Häuserbau ist, da wuchern auch noch die feinen Unterschiede des Volksdialekts; eines fällt mit dem andern. Im Quartier der augsburgischen Feuerarbeiter, namentlich in der Schmiedgasse, sieht man, wie die Häuser ursprünglich ganz nach gleicher Art gebaut waren, ächte Handwerkerhäuser mit der Werkstatt durch's ganze Erdgeschoß, dann dem Wohnraum mit seinen sparsamen kleinen Fenstern in dem mäßig vortretenden ersten Stock; darüber ragt die hohe fensterlose Mauerfläche des Söllers mit den Vorrathsräumen und endlich unter dem niederen Dach krönt ein offener Umgang statt des Gesimses die wunderliche Façade. So gab es also ein Zünftlerhaus, wie es

heute noch ein Bauernhaus gibt, während das moderne Handwerkerhaus sich schon längst nicht mehr von andern bürgerlichen Häusern unterscheidet. Jetzt baut der Bürger individuell und nur noch der Bauer gattungsmäßig.

Auch zeigen uns die mittelaltrigen Handwerkerhäuser Augsburgs deutlich, wie jedes Haus nur für eine Familie eingerichtet war. Dies ist wiederum heute fast nur noch Bauernart. Es hat sich aber auch bei den meisten Nachkommen der vornehmeren Familien unserer Reichsstadt die stolze Sitte erhalten, das väterliche Haus, und sey es noch so geräumig, möglichst allein zu bewohnen. In Folge dessen ist es trotz der vielen großen Privatgebäude immer noch schwer, eine stattliche, glänzende Miethwohnung zu finden.

Neben fortblühenden Gewerbsstraßen besitzt Augsburg halb erstorbene. Sie liegen fast sämmtlich an dem wasserlosen Nordwestende der Hochstadt, bei St. Georg und St. Stephan. Schön gemalte große Häuser zeugen hier noch von früherem Glanze, aber inwendig ist es stille geworden, nur in dem Kellergeschoß hört man vielleicht noch da und dort den Handwebstuhl schlagen, zur melancholischen Erinnerung an die frühere Macht der Augsburger Weberzunft. In den Seitengäßchen wuchert Gras zwischen dem holperigen Pflaster; aber so schlecht dieses auch seyn mag, ist es doch ein klassisches Pflaster für den Culturhistoriker. Es gibt das klarste Bild mittelalterlicher Pflasterkunst: Augsburg, später durch das schlechteste Pflaster berüchtigt, war im vierzehnten Jahrhundert fast allen deutschen Städten vorangegangen mit der Straßenpflasterung, und weithin in's Reich verschrieb man sich Augsburger Pflasterer, deren aus spitzen Flußkieseln

zusammengesetzte Trottoirs für mittelalterliche Holzüberschuhe recht praktisch seyn mochten. Nachdem man in Augsburg durch beiläufig vier Jahrhunderte auf diesem Fuße fortgepflastert hatte, erklärte Napoleon am 10. Oktober 1805 den Abgeordneten des Augsburger Handelsstandes, die um Neutralität für die alte Reichsstadt baten: „er müsse ihre Stadt einem Fürsten geben, damit sie besseres Pflaster bekomme.“ Durch vortrefflich geplattete Trottoirs in den Hauptstraßen haben sich die Augsburger inzwischen würdig gerächt für den Spott des corsischen Eroberers. Im Mittelalter waren die deutschen Reichsstädte überhaupt voran in straßen- und baupolizeilicher Ordnung; in der Rococozeit dagegen kamen sie auch in diesem Punkte weit zurück hinter die fürstlichen Residenzstädte. Sie wurden am frühesten gepflastert und am spätesten beleuchtet; denn in der Straßenbeleuchtung gewannen später die Fürstenstädte den Vortritt. Vielleicht konnten auch die in jener traurigen Zeit immer noch bildungseifrigen Reichsbürger in dem Bewußtseyn, daß es bei ihnen um so heller im Kopfe sey, das Dunkel auf der Gasse leichter ertragen.

Die durch Krieg und gewerbliche Krisen verödeten Handwerkerstraßen der wasserlosen Hochstadt versinnbilden im Gegensatz zu den aufblühenden Straßen der wasserreichen unteren Vorstadt eine wirthschaftsgeschichtliche Thatsache, die uns noch durch mehr als ein Menschenalter genügendes Kopfbrechen bereiten wird: den Rückgang des Kleingewerbes und den Aufschwung der großen Industrie, die das erstere verschlingt, umgekehrt wie in der Geschichte von den zweimal sieben Kühen Pharaonis. In der weiland proletarischen unteren Stadt

fluthet jetzt die nachhaltigste Verkehrsströmung, durch die Fabriken genährt, und wenn früher das „Nothhaus" hart am Vogelthore stand, so sehen wir jetzt dort die glänzenden Salons eines der größten Industriellen Augsburgs und Bayerns.

Zu dem reichen Straßenbilde Augsburgs gehört ein reicher Rahmen. Wie man ein trauliches Haus mit Hof und Garten schmuckvoll umkränzt, so hat der Augsburger auch die Gesammthäuslichkeit seiner Stadt mit Mauer, Wall und Graben umgeben, die allmählig zu einem Lustgarten der Romantik geworden sind, und statt martialisch zu schrecken, nur noch malerisch und historisch anziehen. Die Gegend weit und breit zeigt nirgends mehr eine schöne Burgruine, aber die halbverfallene Stadtmauer mit ihren reizenden burgartigen Prospekten am Luginsland und am alten Einlaß, mit ihrem Heer von großen und kleinen Thürmen aus allerlei Jahrhunderten, ihren mächtigen Steinbrücken und Wasserleitungen, mit der heimlichen, dunkelschattigen Schlucht des Stadtgrabens am Brünnlein des Kaisers Maximilian und den friedlich anmuthigen Wasserpartien am Jakober- und Oblatterthor, wiegt wohl ein Dutzend der schönsten Burgen auf. Es ist das keine neue, gemachte Romantik; sie ist alt und geworden und erzählt uns schon vor dem Thore von der Geschichte und dem Charakter der Stadt. Die hundertjährigen Linden- und Kastanienalleen am Walle zeigen uns, wie friedlich auch die alten Reichsstädter schon von ihren Festungswerken dachten. Schon seit dem sechzehnten Jahrhundert hegt man Hirsche und Rehe in den oberen Stadtgräben, städtische Schwäne schwimmen auf dem klaren

Waſſerſpiegel unter den Mauern der Vorſtadt, und unter dem Raſen der Wälle ſucht und findet man köſtliche Trüffeln. Vor keinem Thore fehlt ein großer alter Baum, zumeiſt eine mächtige Linde, mit einer Bank, darauf die Wachmannſchaft ſeit vielen Menſchenaltern im Schatten ruhen und ihr Bier in Beſchaulichkeit trinken kann. Der Raſenhang der Wälle, namentlich beim Vogelthor, iſt der Tummelplatz bunter Kinderſchwärme. Als der Magiſtrat die Grasnutzung des letztgedachten Platzes verſteigern wollte, und ſolchergeſtalt Gefahr drohte, daß die Kinder ihren ſchönſten Spielplatz verlören, erſtand ihn ein reicher Fabrikherr, lediglich um ihn auch für die Zukunft den Kindern zu überlaſſen. Das war ächt reichsſtädtiſch patriziſch gehandelt. Wie von einigen Nürnberger Thorthürmen die Sage geht, daß Albrecht Dürer den Plan gezeichnet, ſo ſind mehrere Augsburger Thore von dem größten Baumeiſter der Stadt, von Elias Holl, erbaut. Denn das Thor ſoll nicht blos vertheidigen, es ſoll auch repräſentiren; es ſoll dem Fremden ſchon von fernher verkünden, was hinter der Stadt ſteckt. Darum ſchmückten die Altvordern ihre Thore ſinnvoll und ſymboliſch, und eine Stadt ohne Mauer und Thor war ihnen nicht blos ein Mann ohne Harniſch, ſondern auch ein Mann ohne Rock. So prangt das Vogelthor mit ſchöner gothiſcher Steinmetzenarbeit, das Klinkerthor mit einem kräftigen Freskobild, am Jakoberthor iſt das Kaiſerbild, ein alter Stadtpyr und ein Römerſtein zur Schau eingemauert, der zerſtörte Feſtungsthurm auf dem Luginsland galt für einen der reichſten gothiſchen Thürme der Stadt, und unter jedem Thorbogen ſehen wir eine gemalte Tafel mit der Kreuztragung Chriſti aufgehangen: das macht ſich

alles würdevoll und reichsstädtisch. Die Neueren aber haben unter den Thorbogen Bretterverschläge etablirt mit der Aufschrift: „für Männer!“ Das macht sich gar nicht würdevoll und reichsstädtisch, und die Alten würden die Begrüßung des Einziehenden durch eine solche Anstalt in der Thorhalle für den ärgsten Schimpf erachtet haben, den nur ein Feind der Würde der Stadt hätte anthun können. Nehmt Augsburg seine malerischen Thore und Mauern, und ihr habt den schönsten und eigenthümlichsten Zug ausgelöscht, der noch von der äußeren Physiognomie der ehrwürdigen Reichsstadt übrig geblieben ist. Das fühlten die Nürnberger wohl, als sie zur Erleichterung des modernen Verkehrs Fahrbahnen zur Rechten und Linken ihrer stolzen Thorthürme brachen, die Thürme selber aber ungebrochen ließen. Triviale englische Anlagen kann jede neugebackene Stadt für's Geld haben, aber so poetische und malerische Wälle und Mauern und Thore und Stadtumgänge, wie die Augsburgs und Nürnbergs, sind gleich dem ächten alten Adel: wer sie nicht ererbt hat, der wird sie nimmer gewinnen.

III.

Das Pompeji der Renaissance.

Es gibt einige köstliche Bildchen des Sambrenghel, Landschaften, aus der Perspektive eines Mannes gedacht, der sich tief auf den Boden setzt, daß er gleichsam mit der Nase an den Vordergrund stößt, dabei aber doch auch zur Rechten und Linken weit hinausblickt über Berg und Thal. So steht

denn etwa ein breitblättriges Kraut oder ein Blumenbusch bis auf die Blattadern ausgedüftelt zunächst großmächtig vor uns, und wir wissen nicht, ist diese Staffage das Hauptstück am Bilde oder die kleine Welt dahinter, die weite Landschaft, auf der es ebenso wimmelt von Menschen und Bäumen und Häusern, wie auf der Pflanze des Vordergrundes von Mücken und Käfern, — alles winzig klein, aber dennoch scharf und erkennbar gemalt mit dem bekannten nadelfeinen Miniaturpinsel des Meisters. Und über die große nahe Blume und die kleine meilentiefe Landschaft gießt sich dieselbe Stimmung, derselbe grüne Ton, daß die Blume nur wie die concentrirte Landschaft und die Landschaft wie die auseinandergelegte Blume erscheint, eines wie der Widerschein des andern.

An ein solches Breughel'sches Bildchen gemahnt Augsburg. Indem wir uns die Stadt recht genau vor Augen rücken, schauen wir zugleich meilentief in die deutsche Culturgeschichte hinein. Und zwar ist es zunächst die Culturgeschichte der Renaissance, die vor uns im reichsten Bilde ausgebreitet liegt. Nicht blos architektonisch ist Augsburg das deutsche Pompeji der Renaissance. Der Schwerpunkt seiner ganzen Geschichte ruht in der Uebergangsperiode vom Mittelalter zur neueren Zeit. Die weltbewegenden Thatsachen, wie wir sie beim Jahre 1500 schon auf der Schulbank gelernt, schufen zugleich Augsburgs besondere Größe, gleichwie bei jenem Bilde Breughels die ganze Landschaft in Styl und Stimmung sich zusammenfaßt in dem einzigen Blumenbusch des Vordergrundes. Jede Straße, jede Kirche verkündet's, daß nicht das Mittelalter, sondern der Bruch mit dem Mittelalter unserer Reichsstadt die tiefste Originalität gewann.

Weil Augsburg alle die bewegenden Ideen der Renaissance — die großen Erfindungen und Entdeckungen, den Humanismus, die Bezwingung und Verjüngung ausgelebter germanischer Einseitigkeit durch den Romanismus und die Antike, die Reformation und was sonst noch in Kohlrausch's Geschichtstabellen steht — wie in einem Brennpunkt sammelte, festhielt und im Kleinen charaktervoll verkörperte, erhielt es erst die Signatur einer eigenartigen, einer wirklich weltgeschichtlichen Stadt. Dies aber unterscheidet die natürlichen und gewordenen Städte von den gemachten, daß sie solch einen auszeichnenden Beruf irgend einmal erfaßt und mit der Einseitigkeit und Allseitigkeit eines Genies durchgeführt haben, und daß man sagen muß, in einer Epoche wenigstens ist die Stadt um einen Kopf größer gewesen, als alle ihre Schwestern: es unterscheidet sie der Adel eines historischen Namens.

Der augsburgische Archivar Herberger hat ein lehrreiches Büchlein geschrieben: „Augsburg und seine frühere Industrie," worin er unter Anderem ungekannte Verdienste Augsburgs um die wichtigsten Thatsachen der Gewerbegeschichte nach neuen Quellen an's Licht zu ziehen sucht. Hiernach soll unserer Reichsstadt vorweg gar die Ehre der drei deutschen Kapitalerfindungen gebühren, des Schießpulvers, des Buchdruckes und des Linnenpapiers. Denn nicht der fabelhafte Mönch Berthold Schwarz hat nach Herberger das Pulver erfunden, sondern der Augsburger Jude Typsiles Anno 1353, und Guttenbergs Prophet war ein Augsburger Pfarrer, Meister Johannes, der schon 1407 mit Holzstempeln druckte, und die Linnenpapierurkunden Augsburgs sind die ältesten in

Deutschland und Europa, denn sie beginnen schon mit dem Jahre 1320. So geht Herberger Schritt für Schritt weiter durch alle möglichen Kunstfertigkeiten, und wenn wir die letzte Seite des patriotischen Büchleins umschlagen, mögen wir glauben, im späteren Mittelalter und der Renaissance sey fast jeder Fortschritt in diesen Dingen aus Augsburg gekommen. Zwar wird der Beweis fast immer nur negativ geführt, indem der Verfasser zeigt, daß keine andere Stadt gegründetere Beweise der Wahrscheinlichkeit beibringen könne. Allein für mich, der ich den Genius Augsburgs in Begriff und Wort fassen möchte, ist auch hiermit schon sehr viel bewiesen. Denn wenn sich's die alten Augsburger so besonders angelegen seyn ließen, von ihren gewerbgeschichtlichen Thaten Urkunde zu geben, so muß sich die Stadt eben frühe schon ihrer gewerblichen Bedeutung bewußt gewesen seyn, und dieser Umstand gibt ihr an und für sich schon Charakter und Originalität.

Jeder Culturhistoriker kennt die Kunst- und Gewerbegeschichte Augsburgs von Paul Stetten dem Jüngeren, und weiß, in wie viel hundert Büchern sie schon benutzt wurde, um die Löcher der allgemeinen deutschen Gewerbegeschichte mit Augsburgischem Zeuge zu flicken. Es ist aber durchaus nicht zufällig, daß Augsburg schon seit achtzig Jahren ein solches Buch besitzt, die fleißigste Lokalchronik der Handwerker und Künste, von den Leinewebern bis zu den Feuerwerkern und Alchymisten, und von der Bildhauerei und Malerei bis hinab zu der namenlosen Kunst, das ganze apostolische Glaubensbekenntniß lesbar auf einen Kirschenkern zu schreiben. Weil Augsburg die ganze Gewerbegeschichte Deutschlands so

treu im verjüngten Bilde spiegelt, so mußte nothwendig auch hier zuerst ein solches Buch entstehen, welches dann wieder ein Fundamentalbuch für die allgemeine deutsche Gewerbegeschichte geworden ist.

Es gibt drei große Meister, die uns die ganze Macht, womit die Renaissance das höhere Geistesleben Augsburgs ergriff, in persönlicher Verkörperung darstellen: Konrad Peutinger der Gelehrte, Hans Holbein der Maler, Elias Holl der Baumeister.

Beginnen wir mit dem letzten, weil sein Wirken das augenfälligste und örtlich durchgreifendste gewesen ist.

Elias Holl brachte im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts die neue italienische Bauweise aus Venedig nach Augsburg, wo man allerdings schon längere Zeit eine minder entwickelte Renaissance gekannt hatte. Sein Vater hatte noch gothisch gebaut. Der Einfluß des zur neuen Lehre der Renaissance bekehrten Sohnes aber ist so schlaghaft und einzig, daß wir den Mann recht als den kühnsten Revolutionär unter den Architekten anstaunen müssen. Fast genau in denselben vier Jahren, da Holl das Augsburger Rathhaus aufführte, hat Eucharius Holzschuher das neue Rathhaus zu Nürnberg errichtet, gleichfalls ein Renaissancewerk und an Kunstwerth dem ersteren wohl ebenbürtig. Aber Nürnberg blieb trotz dieses Rathhauses dieselbe mittelalterliche Stadt, die es gewesen; Holl dagegen baute mit seinem Rathhause zugleich ganz Augsburg um. Den gothischen Thürmen nahm er die spitzen Hüte ab und setzte ihnen runde wälsche Kappen auf, so daß in der ganzen Stadt auch nicht eine einzige gothische Thurmpyramide mehr übrig geblieben ist; Zunfthäuser und

Kirchen, Paläste und Festungsthürme wurden binnen wenigen Jahrzehnten so massenhaft in den Renaissancestyl umgeschmolzen, daß die halbe Stadt wie uniformirt erscheint bis auf diesen Tag. Was Holl selber stehen ließ, das bewältigten rasch seine Nachfolger; denn in Revolutionszeiten des Geschmacks wie der Politik hat man keinen Pardon für geschichtliche Ueberlieferungen. Die Volksbauart in den einzelnen Quartieren, die vorgedachte gattungsmäßige mittelalterliche Anlage mußte erstarren, seit ein solcher Gewaltsmeister wie Elias Holl die Architektonik nach akademischen Heften in die Hand nahm. Wie die Volkspoesie gegen die Kunstpoesie, so tritt das alte Augsburg jetzt gegen das neue zurück. Ich kenne keine zweite Stadt, wo dieser Umschwung gleich rasch und entschieden erfolgt wäre und so siegesgewaltig durchgefochten durch einen einzigen Mann. Dafür lebt aber auch Elias Holl im Volksmunde seiner Vaterstadt wie wohl selten ein Baumeister, und die malerische Physiognomie Augsburgs erstarrte in den Zügen, die Holl so keck umrissen, daß es heute noch dreinschaut wie aus dem Grabe des siebzehnten Jahrhunderts erstanden, das deutsche Pompeji der Renaissance.

Der Weg nach Italien war ja den Augsburgern so bequem und altgewohnt, daß sie den neuen wälschen Geschmack gar leicht herüberholen mochten. Schon im Mittelalter tranken sie besonders gerne vinum latinum, italienischen Wein, wie auch heute noch Augsburg berühmt ist durch das reichste Lager italienischer und griechischer Weine und ein in Verona gemästeter Truthahn der feinste Leckerbissen einer Augsburgischen Tafel, und Südfrüchte theilen sich mit Tyroler Trauben und Aepfeln in die Beherrschung des Obstmarktes, daß

württembergiſches und fränkiſches Gewächs trotz der Eiſenbahn noch immer nicht recht aufkommen kann, italieniſche Familiennamen kreuzen ſich noch oft genug mit deutſchen, und die Augsburgiſchen Orcheſtermuſiker treiben noch immer ein nahrhaftes Handwerk neben ihrer freien Kunſt, alſo daß etwa der erſte Flötiſt ein Nadelfabrikant wäre und das zweite Horn ein Glaſermeiſter und der Contrabaß ein Grobſchmied, ganz wie in Florenz zu Benvenuto Cellini's Zeiten, wo die Rathspfeifer zugleich in Wolle und Seide arbeiteten. Warum ſollten die Augsburger, deren Stadt ſeit alten Tagen die große deutſch-italieniſche Handelsſtation geweſen, nicht gerne auch ihr künſtleriſches und wiſſenſchaftliches Leben an dem italieniſchen Licht der Renaiſſance neu entzündet haben?

Als aber die Altvordern ſo viele mittelalterliche Bauten abtrugen, um moderne an ihre Stätte zu ſetzen, hatten ſie wenigſtens reichsſtädtiſchen Gemeingeiſt genug, die Holzmodelle der alten Werke auf dem Rathhauſe aufzuſtellen. Dieſe Modelle lehren uns gleich den noch vorhandenen romaniſchen und gothiſchen Denkmalen, daß bei reicher Schönheit im Einzelnen dennoch eine epochemachende und ſchöpferiſche Entwickelung der mittelalterlichen Baukunſt nicht von Augsburg ausgegangen iſt. Die Kraft ſparte ſich auf für eine ſpätere Zeit.

Bekanntlich iſt aber auch innerhalb der Renaiſſance die Baukunſt nicht die ſchöpferiſche Kunſt geweſen, ſondern vielmehr die Malerei. Der größte Maler aber und zugleich der größte Künſtler Augsburgs, Hans Holbein, iſt es wiederum, der gleich ſeinem großen Geiſtesbruder Dürer die Schranken der mittelalterlichen Malerei zerbricht und ohne der vaterländiſchen Tradition untreu zu werden, eine neue Welt des

Naturstudiums, der klassischen Formenanmuth und der freien modernen Gedankenfülle für seine Kunst erobert. Ist Holbeins äußeres Leben gleich nicht so eng an seine Vaterstadt Augsburg gefesselt, wie Dürers an Nürnberg, so war doch seine künstlerische Entfaltung eine ebenso charakteristisch altaugsburgische, als er zu den wahren Propheten der Renaissance im edelsten Sinne zählt.

Doch habe ich hier nicht die kunstgeschichtliche Bedeutung der Augsburgischen Malerschule zu verfolgen, sondern vielmehr den volksthümlichen Einfluß dieser Kunst, der in Augsburg höher entwickelt ward als irgendwo in Deutschland. Schon die Straßen der Stadt predigen diese Thatsache. Vor fünfzig Jahren noch sollen sie anzuschauen gewesen seyn wie ein großes Bilderbuch, dessen Blätter die mit Fresken bedeckten Häuserwände waren. Jetzt nimmt sich dieses Buch freilich fast aus wie eine Fibel, die unter die Hände allzu bildungsbegieriger Kinder gerathen ist; die eine Hälfte der Blätter ist herausgerissen, die andere zerfetzt.

Aber trotzdem kann man aus diesen zerstückten Blättern noch immer eine Bilderchronik des innern Volkslebens der alten Reichsstadt zusammensetzen, die klarer belehrt und anschaulicher als die meisten gedruckten Geschichtswerke. Ich selber habe jahrelang die vielen Straßengemälde betrachtet und wieder betrachtet und Augsburgische Geschichte daraus gelernt, bevor mir irgend eine andere Chronik der Stadt in die Hand gekommen war. Denn dies ist überhaupt eines der wichtigsten Handwerksgeheimnisse des Volksstudiums, daß man die lebendigen und die monumentalen Quellen erforscht, ehe man die geschriebenen auch nur von ferne ansieht. Dadurch lesen

wir Neues aus den letzteren heraus, während wir bei der umgekehrten Methode nur die todten alten Historien in die lebendige Gegenwart hinein buchstabiren.

Die Augsburger Hausfresken bekunden zuvörderst eine merkwürdige kunstgeschichtliche Thatsache. Ausgezeichnete Meister versuchten sich in ihnen, vor Allen: Hans Burkmayer, Albrecht Altdorfer, Hans Rottenhammer, Matthäus Kager, Johann Holzer, Julius Licinius, genannt der jüngere Pordenone, Antonio Pouzano. Sie malten aber fast Alle diese Fresken mit weit mehr Genie und Tüchtigkeit als ihre übrigen Bilder, so daß man sagen kann, sie stellten ihre Meisterstücke auf die Gasse zum Schmucke schlichter Bürgerhäuser. Namentlich gilt dies von den fünf Letztgenannten. Die Staffeleibilder Rottenhammers in der Münchener Pinakothek sind kalt und manierirt, während seine Fresken in der Grottenau zu Augsburg gewiß zu dem Edelsten und Anmuthigsten gehören, was je im Geiste der venezianischen Schule von einem Deutschen gemalt worden ist. Zwar verläugnet er auch hier nicht seinen rothen, unwahren Fleischton; allein die Composition und Zeichnung der nackten Kindergruppen, in welchen er die vier Jahreszeiten darstellt, ist so rein, maßvoll und lieblich, daß sie uns in die schönste Zeit der italienischen Malerei des sechzehnten Jahrhunderts zurückversetzt. Und diese Perle der Augsburgischen Hausfresken befindet sich in einem engen, dunkeln Gäßchen, wo kein Mensch venezianische Schule an den rauchigen alten Häusern sucht, von welcher es auch einem Inwohner jenes Hauses nicht geträumt zu haben scheint, als er vor längerer Zeit einem der mit raphaelischer Grazie gezeichneten Genien Rottenhammers einen Haken

durch den Leib ſchlagen ließ, um ein Aushängebild daran zu befeſtigen. — Der jüngere Licinius war ein arger Manieriſt und würde mit Recht ganz vergeſſen ſeyn, wenn er ſeine Augsburger Fresken nicht gemalt hätte, ein koloſſales mythologiſch-allegoriſches Werk an einem Hauſe der Philipine-Welſerſtraße, ein Rococoſtück voll der abenteuerlichſten Phantaſie, deſſen Sinn und Verſtand gewiß kein Sterblicher mehr enträthſeln kann, aber bei aller barocken Manier ſo übermüthig keck und mit ſo flottem breitem Pinſel auf den Kalk geworfen, daß man vor Staunen über des Meiſters Muth und Vermeſſenheit und über manchen wahrhaft pompöſen Einzelzug erſt nachträglich dazu kommt, ſich über die Geſchmackloſigkeit des Ganzen zu ärgern. Hätte er viele ſolcher Bilder gemalt, ſo würde er als der rieſenhafteſte Geſchmacksverderber unſterblich geworden ſeyn. Aehnlich ergeht es mit Antonio Ponzano, einem ſonſt kaum genannten Meiſter. Seine Fresken in den Innernräumen der Fuggerhäuſer galten lange für Werke Tizians. Erſt in neueſter Zeit hat man durch äußere Beweiſe dargethan, daß jene höchſt geiſtvollen und lieblichen Compoſitionen, die gar mancher Kenner als Zeugniſſe der Anweſenheit des großen Venezianers in Augsburg gläubig bewunderte, nur von deſſen Schüler Ponzano herrühren. Matthias Kager hat, als ein ächter Bürgermeiſter der kunſtreichen Reichsſtadt, das Rathhaus, das Weberhaus, das Stadtgefängniß und zwei Stadtthürme mit ſeinen Fresken geſchmückt. Bei ihm wie bei ſeinem Ruhmesgenoſſen Holzer ſtaunen wir darüber, daß in der verderbten Zeit des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts zwei deutſche Meiſter noch ſo tüchtig und in ſo würdevollem Style Fresko malen

konnten. Wiederum sind Kager's Oelgemälde ohne allen Vergleich schwächer als seine Fresken, und unter diesen abermals die ausgeführteren und effektsüchtigeren im goldenen Saale des Rathhauses unerquicklicher, als die frisch, schlicht, unbefangen und in großen Zügen gemalten Bilder am Weberhause. So edel stylisirte historische Compositionen aus der jammervollen Periode des dreißigjährigen Krieges gibt es in Deutschland wahrlich nicht viele. Es ist dazu eine originelle Geschichte, daß der Bürgermeister von Augsburg an den Häuserwänden Fresko malte, während draußen schon der Donner des dreißigjährigen Krieges von ferne heranrollte.

Die vorstehenden Beobachtungen führen uns nun zu dem Schluß, daß man auf der Gasse noch lange eine unbestreitbare Würde und Reinheit des historischen Styles bewahrte, indeß dieselben Künstler für die Kirche, den Prunksaal und die Gallerie nur noch manierirt zu malen wußten. Denn für die Kirche hatten sie die naive Innigkeit verloren, für den Prunksaal mußten sie Effekt haschen, für die Gallerie Purzelbäume der akademischen Virtuosität schlagen. An den Bürgerhäusern dagegen malten sie schlecht und recht, wie es ihnen ihr Genius eingab, und dieß schafft immer den reinsten Styl. Sie malten hier für alles Volk, getragen von dem stolzen Bewußtseyn, das größte Publikum zu haben, angesichts eines öffentlichen Lebens, welches wenigstens im sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts noch immer von dem Nachklang der politischen Selbständigkeit des mittelalterlichen Städtethumes erfüllt war. Summa: in einer Zeit, der man das politische Volksleben und eben darum den Beruf zur historischen Kunst abspricht, fanden sie auf den Gassen

der Reichsstadt dennoch einen mächtigen Rest dieses Volkslebens, und von ihm getragen, erhoben sie sich auch noch einmal zum großen historischen Styl. Ich glaube diese Thatsachen verdienten wohl einige Beachtung in der noch so wenig durchgearbeiteten Kunstgeschichte der deutschen Renaissance und des Rococo.

Die alten Augsburger hielten ihre Hausfresken so hoch in Ehren, daß sie manche derselben in Kupfer stechen, von andern auch erklärende Beschreibungen drucken ließen. Erst als das reichsstädtische Bürgerthum zum tiefsten Fall gekommen, mißachtete man diese Zeugen vergangenen künstlerischen und politischen Glanzes und schlug viele der besten Bilder ohne Noth von den Wänden herunter. In unsern Tagen wird dann wieder geschützt und ausgebessert, was noch zu retten ist.

Der Antiquar wird die Abkunft der Augsburgischen Häuserfresken hoch hinauf führen. Er wird uns erzählen, daß schon im fünfzehnten Jahrhundert Schwaben und Bayern einen Reichthum an kirchlichen Fresken besessen und sinnreich mit der gothischen Architektur verbunden habe, wie kein anderer deutscher Gau; er wird uns berichten, daß die bayerische Backstein-Gothik sogar versucht habe, die Steinmetzen-Ornamente der Außenwände (wie bei St. Martin in Landshut und der Kirche zu Pipping) durch eine in Fresko gemalte Skulptur zu ersetzen und die Wandflächen der Kapelle in Bluthenburg durch figurenreiche Freskocompositionen mit dem gothischen Princip der individuellen architektonischen Durchbildung zu versöhnen, und daß man demgemäß in unserm zwischen Schwaben und Bayern mitten inne liegenden

Augsburg schon im vierzehnten Jahrhundert öffentliche und Privatgebäude mit Außenbildern geschmückt und laut urkundlichen Nachweises schon im Jahre 1448 „auf nassen Tünich“ gemalt habe.

Dadurch ist nun zwar wohl die Möglichkeit, aber noch nicht die Nothwendigkeit erklärt, daß Augsburg allein unter allen schwäbischen und bayerischen Städten in eine wahre Straßenbildergallerie von Freskowerken verwandelt wurde. Eine ganze Schaar kulturgeschichtlicher Motive mußte in einem Zeitpunkte hier zusammentreffen, damit dieß geschehe. Der Zeitpunkt war eben im Durchbruche der Renaissance.

Mit Bewußtseyn wurden die neuen Ideen in dem durch Kaiser Maximilian damals so hoch gehobenen Augsburg ergriffen; sie finden ihren reichsten künstlerischen Ausdruck in der Malerei. Konrad Peutinger, Augsburgs größter Staatsmann und Gelehrter, wirkt für die „neu römische Art“ in der Kunst. Er gibt selber die Gegenstände an, welche am Rathhause und den Fuggerhäusern gemalt werden sollen: — es sind historische Scenen aus der Zeitgeschichte, zugleich zur Verherrlichung Kaiser Maximilians. Man hat diesen „letzten Ritter“ unter den Kaisern scherzweise den Bürgermeister von Augsburg genannt; wer die Physiognomie Augsburgs zur Zeit der Renaissance zu erkennen weiß, für den beschließt dieses Scherzwort einen tiefen Sinn. Eine solche historische Malerei, wie sie Peutinger als eine Ehrentafel für Maximilian forderte, bezeichnete schon ganz die neuere Zeit.

So war Peutinger auch anderswo recht im modernen Sinn ein Mann des historischen Geistes. In Italien gebildet, verpflanzt er den italienischen Humanismus nach Augsburg.

Er sammelt Bücher und Münzen, ein Ahnherr so vieler prunkliebender Sammler unter den spätern Patriciern Augsburgs; er erbittet sich seltene Handschriften als „Beutepfennige“ aus Maximilians Kriegen; er edirt historische Quellenschriftsteller und rettet römische Denksteine; er macht sein Haus zu einem antiquarischen Museum und beginnt die Geschichtsquellen der Vaterstadt zu sammeln. Dieß sind lauter Züge, die uns bezeugen, daß die Sonne des Mittelalters im Niedergange steht. Die besten Bürger der Reichsstadt werden von ähnlicher Begeisterung für Kunst und Wissenschaft ergriffen, und die Stadt der Handelsleute rechnet es sich zum höchsten Ruhme, eine Kunststadt zu heißen. Als damals (1555) ein Fugger von dem Rathe begehrte, er möge ihm ein Haus im Sanct Annenhof zu einer Reitschule gewähren, entgegnete der Rath: es schicke sich nicht dort, als neben einer Schule der Wissenschaft, Pferde abzurichten, vielmehr sey der Rath gesonnen, eine Bibliothek in dieses Haus zu stellen.

Und doch mag dieser pferdeliebende Fugger ein ächtes Kind seiner Zeit gewesen seyn, einer Zeit, die ebenso derb und dazu prunk- und genußliebend und vollsaftig im sinnlichen Leben war, als ruhelos zur Tiefe strebend im Geisterkampfe. Ein Fugger — vielleicht der nämliche — führte den Wahlspruch:

„Nichts angenehmer's ist doch auf der Erd'.
Als eine schöne Dama und ein schönes Pferd.“

Ist nicht auch dieser Spruch an manchem Augsburgischen Hause al fresco illustrirt in heiteren, sinnlich kecken Gruppen? Der ganze weite Kreis des Lebens, dessen lachende Oberfläche, wie dessen ernste Tiefe ward für den endlosen

Bilderreigen der Hausfresken ausgebeutet. Was man in Augsburg erlebte, das wollte man auch gemalt sehen. Die Tänze und Bankette der Geschlechter wurden für den Festsaal gemalt, und der „Bauerntanz" in einem köstlichen Freskostück für die Außenwand eines Wirthshauses. Hans Burkmaier stellte die Stände und Berufe, halb historisch, halb genrehaft stylisirt, in reichen Hausfresken dar; ein Anderer malte das Straßenleben der Augsburger in den vier Jahreszeiten für das Rathhaus auf vier große Tafeln mit genau porträtirter architektonischer Staffage, und so geht es weiter in das Reich der Allegorie und Mythologie, der biblischen Geschichte und der Legende. Aber mag Castor und Pollux über der Hausthüre stehen, oder die heiligen Dreikönige, immer sitzt zugleich ein Stück vom alten Augsburg in und neben ihnen. Zuletzt stand das ganze zum Selbstbewußtseyn gekommene Culturleben der Zeit und der Stadt in bunten Bildern auf den Häuserwänden.

Und nicht bloß die Paläste des Bürgerthums, auch das Häuslein kleiner Zünftler ward mit Fresken bedeckt, die manchmal mehr werth waren, als die winkelige Baracke selber. Schmucklos blieben nur die Außenwände der Kirchen, aber desto üppiger und unruhiger, oft maßlos buntfarbig, waltete der Freskopinsel im Innern. Hier allein fehlte die Harmonie; Kahlheit war außen und Ueberladung inwendig.

Augsburg hatte am Ausgange des Mittelalters einiges nachzuholen in monumentalem künstlerischem Schmucke. In einer bruchsteinlosen Gegend war es mit seinen Bauwerken zurückgeblieben hinter andern Städten, und erst 1385 wurde das Rathhaus (vordem das „Dinghaus" genannt) aus einem

Holzbau in einen ziemlich unbedeutenden Steinbau verwandelt. Später aber boten die der Gothik so ungünstigen breiten Wandflächen des Backsteinbaues um so prächtigeren Raum für die Malerei. Der Einfluß Italiens kam hinzu, und die vorgedachten ideellen Motive trafen wiederum mit allen diesen zusammen, und so ward, wie vom Blitz, das Opferfeuer einer neuen und eigenen monumentalen Kunstthätigkeit entzündet. Das Feuer flackerte nicht bloß, es brannte fort, hell und nachhaltig. Denn dieß gerade verkündet Augsburgs Ehren als einer wahren Kunststadt, daß es selbst in den Bedrängnissen des siebzehnten Jahrhunderts die Kunst nicht fallen ließ, daß es seine kolossalsten Bauwerke in einer geldarmen Zeit aufführte, ja den großen Rathhausbau mit unternommen haben soll, um armen Leuten Brod zu schaffen, und daß sein Bürgermeister noch Fresken an die Häuser malte, als der dreißigjährige Krieg schon vor den Thoren donnerte. Darum kehrte in Augsburg aber auch rasch der alte Kunstfleiß zurück, als sich der Pulverdampf dieser Gräueljahre verzogen; in andern Städten war er verloren für länger als ein Jahrhundert.

Und wie die Stadt damals geworden ist, so blieb sie stehen bis auf diesen Tag. Nürnberg theilt den Ruhm der schönsten mittelalterlichen Prospekte mit mehreren deutschen Städten, Augsburg aber steht einzig da in unserm Vaterlande als das Pompeji der Renaissance.

IV.

Aus der Zunftstube.

Die Augsburger Weber haben einen ganzen Zunftsagenkreis, Traditionen, die alle nicht historisch wirklich und dennoch symbolisch wahr sind. Die Zunft rühmt sich der entscheidendsten Theilnahme an der Ungarnschlacht auf dem Lechfeld und feierte vor Zeiten den Jahrestag durch pomphafte Umzüge mit klingendem Spiel, obgleich die Weber eigentlich erst vierhundert Jahre nach der Schlacht zu jener korporativen Bedeutung gekommen sind, aus deren Bewußtseyn jener Mythus aufwuchs. Sie wollen ihr Zunftwappen von Otto I erhalten haben, gerathen aber dabei in bedenklichen Widerstreit mit aller Chronologie der kritischen Heraldik. Sie zeigen auf ihrem Zunfthause ein Gewebe, welches die Fugger, da sie noch Leineweber waren, gewoben haben sollen; allein es ist vielmehr die Sage, welche hier in ein Gewebe, das aus den Händen einer immer arm gebliebenen Familie Fugger hervorging, den Namen der reichen Fugger eingewoben hat. Dennoch bleibt die poetische und historische Kraft dieser Zunftsagen ungeschmälert, und wenn auch der arme Handweber, der jetzt im Kellergeschoß sein Schifflein fliegen läßt, den Glauben an den Sieg der Zunftvorfahren über die Ungarn verlieren sollte, so mag er sich immer noch mit Stolz des andern Sieges erinnern, worin die Weber mit dem Meister Hans Witzig an der Spitze vorangingen, um den Kampf mit den Geschlechtern für alle Zünfte zu entscheiden.

In spätern Jahrhunderten galten die Metzger für eine

beſonders blühende und gefeſtete Zunft. Daher ließen ſich unabhängige Fremde, die privatiſirend in Augsburg wohnen wollten, dabei aber doch nominell in eine Zunft eintreten mußten, häufig zur Zunft der Metzger ſchreiben. Wie die Weberzunft durch die Sage, ſo iſt die Metzgerzunft durch ihre innere Geſchichte ausgezeichnet. Die Augsburger Metzger bildeten in alten Zeiten ein beſonders wohl abgeſchloſſenes Handwerk; ihre Fleiſchbänke waren theils freies Eigenthum, theils Lehen und erbten von dem Vater auf den Sohn; daher erhielten ſich hier die älteſten Familiennamen, und die verwickelte Entwicklungsgeſchichte dieſer allodialen und feudalen Fleiſchbänke heiſcht ein gründliches hiſtoriſches Studium. Mehrere der noch beſtehenden Zunftnamen reichen bis ins fünfzehnte Jahrhundert, ja zwei noch blühende Metzgerfamilien, Thenn und Räuſchle, werden ſogar ſchon im vierzehnten genannt. Ein ariſtokratiſcher, der geſchichtlichen Sitte zugewandter Geiſt lebt bis zum heutigen Tag in dieſer Gewerbegenoſſenſchaft. Die Chronik berichtet von einem Metzger, der im ſiebzehnten Jahrhundert den ganzen Rath der Reichsſtadt durch ſeinen patriotiſch-hiſtoriſchen Sinn beſchämte. Als nämlich 1615 das alte Rathhaus abgebrochen wurde, rettete ein Metzger nur dadurch das kunſtvolle gothiſche Getäfel des Saales, daß er es ſich ſchenken ließ, und ſeine Nachkommen hielten das Kunſtwerk ſo in Ehren, daß es unverſehrt aufs neunzehnte Jahrhundert gekommen iſt.

Neuerdings iſt die moderne Erſcheinung der „Charcutiers“ mit ihren ausländiſchen Würſten und Rauchfleiſchwaaren etwas ſtörend in den Kreis der alten erbgeſeſſenen Meiſter von der Fleiſchbank gedrungen. Allein auch hier hat

man dennoch wenigſtens das Wrack des reichsſtädtiſchen Herkommens aus den Wogen zu bergen gewußt. Denn die Charcutiers dürfen alle Arten von Würſten machen, nur nicht die altaugsburgiſchen Stamm- und Nationalwürſte, namentlich keine „nackte rinderne Wurſt;“ die nackten rindernen Würſte gehören den Herren von der Bank; als die älteſten Bürger der Stadt haben ſie das Privileg für das ungefälſchte Augsburgiſche Volksbedürfniß zu wurſteln; mögen dann die fremden Charcutiers immerhin für den nivellirten Gaumen der modernen Weltbürger Wurſt hacken.

Das Originellſte im Augsburger Gewerbeleben iſt freilich durch den modernen Staat und ſeine Gewerbeordnung beſeitigt worden; dennoch hat ſich neben und mit dem Geſetz auch hier noch gar viel alterthümliche Sitte bewahrt; und nicht bloß die Handwerker, ſondern auch die conſumirenden Bürger wachen als Cenſoren für deren Fortbeſtand. Ein Beiſpiel mag für viele reden. Denn auch dieſe Dinge ſind nicht zu klein, wofern man nur ihren Sinn erfaßt. In der Volkskunde wie in der Naturwiſſenſchaft gibt es überhaupt keine kleinen Stoffe; es iſt allemal nur der Bearbeiter klein geweſen, wenn ſich ſein Thema klein ausnimmt. Nach Recht und Herkommen ſchenken die Augsburger Bäcker ihren Kunden auf Allerſeelen eine kleine Bretzel, die man darum „Seelenbretzel“ nennt. Der Brauch iſt läſtig für beide Theile, denn auch der Beſchenkte zahlt dem Bäckerjungen mehr Trinkgeld, als die Bretzel werth iſt. Am Allerſeelentag 1853 erklärten nun ſämmtliche Bäcker, daß ſie dieſes Geſchenk von nun an abſtellen und dafür 100 Gulden alljährlich an die Armen zahlen wollten. Dieſe willkürliche Beſeitigung der

altüberlieferten Seelenbretzeln erregte aber so großen Unwillen und ward so heftig in den Localblättern erörtert, daß nicht wenige Familien, der öffentlichen Aufforderung eines Freundes der alten Sitten folgend sich entschlossen, von nun an alles Weißbrod im Hause selber zu backen und keinem Bäcker mehr einen Kreuzer für Semmel zu verdienen zu geben. Und in der That beharrten Einzelne geraume Zeit bei dieser mühseligen Bestrafung und so begannen denn auch die meisten Bäcker wieder Seelenbretzeln auszuschicken zum Allerseelentage, wie es Recht und Sitte ist.

Die demokratische Bewegung der Zünfte gegen die Geschlechter vollzog sich in Augsburg später und minder gewaltthätig als in andern schwäbischen Städten. Ueberhaupt zeichnet sich unsere Stadt mehr durch stätige Entwickelung als durch jähe politische Krisen aus. Das schwere, beharrende Wesen der bayerischen Nachbarn spielt schon einigermaßen in die rührige, aber gründliche Natur der Lechschwaben herüber.

So wird denn auch die Geschichte der Augsburger Gewerbe durch zwei scheinbar widersprechende Züge charakterisirt: emsiges, gründliches Vordringen des Kunstfleißes beim zähesten Festhalten an den socialen Standeseinrichtungen und Sitten. Ich finde in den Annalen der Stadt eine erstaunliche Zahl von epochemachenden Autodidakten und von Männern, die von der Pike auf dienend zuletzt hohen Rang gewonnen, während doch die aristokratisch-conservative Sitte und die sociale Verfassung einem solchen eigenmächtigen Vordringen der genialen Persönlichkeit geradezu den stärksten Damm entgegensetzt.

Wie die alte Tracht der Zünfte in Augsburg kaum der

Form nach, ſondern nur im Stoffe ſich etwas unterſchieden haben ſoll von der vornehmen Tracht, dieſe aber wiederum an Pracht und Gediegenheit dem Kleide von Fürſten und Grafen nichts nachgab, ſo wetteiferten auch die Handwerker in Form und Schmuck ihres corporativen Lebens durchaus mit den Patriciern, ja mit Fürſten und Herren. In den Zunftbüchern waren die Wappen aller Zunftmeiſter aufgeſtellt und in der Zunftchronik der Weber ſah man ſogar die gemalten Bildniſſe aller der Zunftgenoſſen, die einmal Bürgermeiſter geweſen. Es ſorgte überhaupt jede hervorragende Standesgruppe für die Verewigung ihrer Mitglieder. Die Bildniſſe ſämmtlicher Biſchöfe reihen ſich zu einer eigenen Gallerie in einem Seitenſchiffe des Domes; die Köpfe ſämmtlicher proteſtantiſcher Geiſtlichen ſind in Kupferſtichen bewahrt in mehreren Predigerbüchern; die Porträts aller magiſtratiſchen Häupter und Pfleger der Stadt ſind im „Stadtpflegerbuch“ niedergelegt. Die Geſchlechter hatten dann wiederum ihre eigenen „Ehrenbücher“ voller Wappen und gemalter Scenen und Bildniſſe und ausgeziert mit den ſubtilſten kaligraphiſchen Meiſterſtücken. So beſaßen die Fugger ihr Pinacotheca Fuggerorum, ein vollzähliges Sammelwerk der Familienporträte des berühmten Hauſes. Was alſo bei den Zünften die ganze Standesgruppe that, das übernahm hier die Familie; im Uebrigen liegt Beidem derſelbe hiſtoriſche und monumentale Sinn und derſelbe Stolz eines ſtandesmäßigen Prunkes zu Grunde.

Allein auch dem Individuum wollten die Angehörigen ein Stück irdiſcher Unſterblichkeit ſchaffen. So entſtanden in den zwei letzten Jahrhunderten die zahlloſen, oft maleriſch

sehr flotten Porträtkupferstiche, an denen jedoch Nürnberg noch viel fruchtbarer war als Augsburg, und die in der Regel den gedruckten Leichenpredigten beigegeben wurden. Von der ungeheuern Verschwendung, welche Private und Genossenschaften in diesen Reichsstädten mit Kupferstichen trieben, um die Erinnerung an Thatsachen und Personen dauernd zu festigen, hat die Gegenwart kaum mehr eine Ahnung. Was dem Mittelalter und der antiken Welt hier Baukunst und Sculptur geleistet, das mußte der beweglicheren Zopfzeit der Kupferstich ersetzen. Gab es doch in Augsburg und Nürnberg viele tüchtige Meister, deren ganze behagliche Existenz gegründet war auf Fertigung von Porträts zu Leichenpredigten, von allegorischen Scenen zu den Thesesblättern der Doktordissertationen und von sogenannten Geschichtsbildern, d. h. Gelegenheitsblättern, worauf merkwürdige stadtgeschichtliche Vorfälle sofort zum ewigen Gedächtniß abconterfeit wurden.

Wo wir uns jetzt mit einem winzigen Wandkalender begnügen, da hatte der reiche Augsburger seit 1680 seinen sogenannten Kirchenkalender, ein Monstrum von einem aus mehreren Platten zusammengesetzten Kupferblatt, über und über bedeckt mit allerlei allegorischen Figuren und den Wappen aller Herren des Rathes. Ich habe einen solchen Wandkalender vom Jahre 1784 gemessen und fand ihn, ohne Rand und Rahmen, 6½ Fuß lang und 3 Fuß 4 Zoll breit.

Uebrigens war die Lust am Porträt in Augsburg sehr alt; sie geht hoch ins Mittelalter hinauf, war im sechzehnten Jahrhundert schon breit entfaltet, und es ist gewiß nicht ohne Zusammenhang damit, daß gerade ein Augsburger,

Hans Holbein, der größte deutſche Porträtmaler geworden iſt. Zu dieſes Künſtlers Zeit lebte ſogar in Augsburg der Mann, den man als den größten Narren der Porträtliebhaberei anſehen muß, Matthäus Schwarz. Er legte nämlich eigene Bücher an, in welchen er ſich porträtiren ließ, ſo oft irgend die kleinſte äußere Veränderung mit ſeiner werthen Perſönlichkeit vorgegangen war, z. B. ſo oft er ein neues Kleid angezogen oder ſich die Haare hatte ſchneiden laſſen. Er ließ dieſe Porträte von vorn, von der Seite, oft auch von hinten fertigen, und ging in der Gründlichkeit ſo weit, daß er für ſein Conterfei nicht bloß von der früheſten Kindheit bis zum hohen Alter ſorgte, ſondern auch ein Bild malen ließ, worauf er ſo weit möglich ſchon im Mutterleibe zu ſehen iſt; denn der noch erhaltene merkwürdige Cyklus beginnt mit dem Porträt ſeiner mit ihm ſchwanger gehenden Mutter.

In der kleinen Welt einer ſo abgeſchloſſenen Stadt werden natürlich ſehr frühe ſchon tauſend kleine Dinge wichtig und in ihrer Bedeutung erkannt und fixirt, wofür ein größerer Lebenskreis erſt weit ſpäter das Auge gewinnt. So ließen die Augsburger ſchon am Ausgänge des Mittelalters Trachtenbilder anlegen; ſie ahnten hinter ihren engen Stadtmauern damals ſchon ein Intereſſe der wechſelnden Tracht, wie es der Nation erſt bei viel durchgebildeterer Geſittung zum Bewußtſeyn kommen konnte. In der Rococozeit ſpielten die Augsburger ſogar ſchon humoriſtiſch mit ihrer eigenen Tracht und benützten eine Zuſammenſtellung der vaterſtädtiſchen Moden zu Spielzeug und Nippſachen, ganz wie wir heute die moderne Weisheit der Volkskunde in

porzellanenen Charakterfigürchen auf unsere Etageren pflanzen. Uebrigens hatten die alten Augsburger ein Recht stolz zu seyn auf ihre Moden, denn sie gaben den Ton an, und noch nach dem westphälischen Frieden beherrschte ihr Frauenkleid als „Augsburger Tracht" einen weiten Kreis Süddeutschlands. Diese Tracht war charakteristisch und ganz der alten Reichsstadt angemessen. Sie wird als steif, gediegen und kostbar geschildert, so daß derselbe Rock von der Großmutter auf die Enkelin sich vererben konnte. Nach dem Naturgesetz aller Entwickelung der Trachten ging sie von den Vornehmen zu den niedern Ständen über und verschwand bei den Mägden; doch überdauerte sie auch diese Stufe noch als absichtlich alterthümelnde Trauerkleidung und zuletzt als Uniform der Hochzeitladerinnen.

V.

Antiquarische Privatstudien.

Auf der Versammlung der deutschen Alterthumsforscher zu Augsburg erzählte Uhland, man brauche nur im „untern Fletz" des Augsburger Rathhauses ganz hinten linker Hand an einer gewissen Klingel zu ziehen, so kämen uns sofort alle gewünschten urkundlichen Notizen über Augsburgs Specialgeschichte aufs freundlichste entgegen. An dieser Klingel habe auch ich zum öfteren gezogen und bin jedesmal beladen mit allerlei köstlichem Material wieder weggegangen, welches ich in diesem Aufsatze verarbeitet habe. Ein solcher Zug an der wohlbekannten Klingel des Herrn Archivar

Herberger verschaffte mir unter Anderem ein sehr vollständiges Verzeichniß der Augsburger Wirthshausnamen in alter und neuer Zeit. Ich versuche aus der interessanten Liste einige Ausbeute für die vorliegenden Studien zu ziehen; denn eine Stadt wie Augsburg birgt auf diesem Felde natürlich noch die ergötzlichsten Alterthümer, die eben auch wieder für die Naivetät, den Humor und den reichsstädtisch conservativen Geist der Bevölkerung Zeugniß ablegen.

In einer Zeit, welche noch unbefangener war im religiösen Glauben als die unsrige, taufte man selbst die Wirthshäuser auf kirchliche Namen, und weil man keine Profanation dabei ahnte, beging man auch keine. So findet oder fand sich in Augsburg ein Wirthshaus zur Hochzeit von Cana, zum Fischzug Petri, zum guten Hirten, zum Osterlamm, zum h. Georg, zum h. Jakob, zu den h. Dreikönigen. Höchst charakteristisch ist dabei die Umtaufe, welche manche dieser Schilder im Laufe der Zeit erfuhren. Die Hochzeit von Cana hieß z. B. ursprünglich, volksthümlich arglos: zur alten Hexe; dann erkannte man wohl die Gottlosigkeit dieser Aufschrift, ward ganz fromm und verwandelte sie in die Hochzeit von Cana; allein noch später mochte man spüren — so denke ich wenigstens — daß gerade in diesem frommen Titel erst die rechte Profanation sitze, und so heißt denn jetzt das Haus, als wäre es von einem Almanachslyriker getauft, zum Blumenschein.

Noch greller sind solche Umwandlungen bei den alten Aufschriften voll Derbheit, Cynismus und Humor (diese drei sind ja nahe Vettern), die der modernen Prüderie gar zu saftig klangen. Und doch lacht uns das Herz, wenn wir in

Oberdeutschland noch immer so viele dieser tollen Titel finden, ein Zeugniß, daß das Volk noch Charakter zu haben wagt. Ich nenne von derlei halb noch bestehenden, zur Hälfte aber auch schon erloschenen Bezeichnungen in Augsburg: die Froschlache, das Stockhaus, das Regenbögle und Bettelhäusle, das blutige Wamms, die Weiberschule, die finstere Stube, das bayerische Häubl, das Kühloch, unter der Stiege, zum leeren Trog, zum blinden Eck, zum Paritätswirth, zum Lochwirth, zur Lungenwurst, zur Lechhütte, zur Rauchhütte, zum Bierkönig; dazu auch um des schon von Kobell besungenen Humors willen das vierblättrige Kleeblatt des Mohrenkopfes, des Mohrenköpfles, des (freilich längst entthronten) Mohrenkönigs und der drei Mohren.

An einzelne dieser Namen knüpfen sich feine Züge zur Augsburgischen Volkskunde, so z. B. an das blutige Wamms und die Weiberschule. Es sind dieß nämlich zwei Nachbarhäuser hinter der Metzig, die von dem Glanz und der Gemüthlichkeit der Metzgerzunft erzählen können. In der „Weiberschule" versammelten sich früher — und theilweise noch — die Metzgerfrauen am Vormittag, um einen Augenblick zu verschnaufen und Wein und Wurst zu frühstücken, während nebenan, nur durch eine Wand getrennt, ihre Männer nicht träge sind, im „blutigen Wamms" das Gleiche zu thun. Ich nehme an, daß ein gewisses feines Biscuitgebäck, unter dem Namen „Weiberschulengogelhopf" jedem Augsburger bekannt, wenigstens als Eine nützliche Frucht jener weiblichen Schulstunden anzusehen sey.

Besonders reich ist Augsburg an solchen Wirthshausnamen, die ich um des reinen Parfüms der Alterthümlichkeit

willen culturgeschichtlichen Novellisten zu geneigter Auswahl empfehle: der Eisenhut, die Sackpfeife, das hohe Meer, das kaiserliche Werbehaus, die weite Kanne, das blaue Krügel, der Güterwagen, der rostige Harnisch, zum Lutz am Block, der braune und der weiße Scherer (nach zwei Familien, von denen die eine vor hundert Jahren braunes, die andere weißes Bier braute), die lange Bank, die Fortuna, die Egge, die Saujagd, zum Krippenwirth, Lettenwirth, Böltenwirth 2c. 2c. Die meisten dieser Namen bestehen, wie gesagt, noch heutigen Tages; manche sind durch vornehmere und charakterlosere freilich vom Schild verdrängt worden, leben aber doch noch im Munde des Volkes. Bei dem Schildwechsel geschah es manchmal, als habe man den Wandel der Zeitgeschichte epigrammatisch versinnbilden wollen. Am Ende des achtzehnten Jahrhunderts schlief der „Römische Kaiser" ein, aber im neunzehnten erstand ein „Deutsches Haus." Der „Goldene Ritter" ist aus dem Volksmunde verschwunden, und statt seiner der „Schäfflerwirth" stehen geblieben, und selbst der „Rostige Harnisch" ward in neuerer Zeit vom Schilde herabgenommen, um dem „Ackersmann" Platz zu machen. Man könnte dieses Wirthshaus, welches in der Geschichte seines Schildes schon wie ein Olivenblatt predigt, Herrn Elihu Burrit zum Absteigequartier empfehlen.

Doch ist hier nicht zu scherzen; freuen wir uns vielmehr im Ernste darüber, daß Augsburg noch so eine ganze Stadt ist, consequent charaktervoll, wo man es nur angreift, umringt von noch fast allen seinen hundert Festungsthürmen (worunter die ehrsamen alten Reichsstädter allein vier bestimmt hatten für junge Leute, die ihr Geld lüderlich durch-

brachten), geschmückt mit so vielen köstlichen Resten altväterlichen Kunstfleißes, ausgezeichnet durch tausenderlei Originalität der Sitten, eine ganze Stadt, consequent charaktervoll bis zu ihren Wirthshausschilden herab, auch hier ein Pompeji der Renaissance; und dennoch bei alledem eine lebendige Stadt, die sich täglich kräftiger aufschwingt in dem Wettkampf des modernen Lebens.

VI.

Verfall und Wiederaufbau.

So kann man jetzt wieder sprechen, wo eine lange Epoche der Verkommenheit gründlich zu Ende gegangen ist und einer neuen kräftigen Entwicklung Raum gegeben hat.

Ein Gemeinwesen wie unsere Reichsstadt, welches sich stets durch seine aristokratische und conservative Natur auszeichnete (consequenter noch in der Sitte als in der Politik), mußte in ähnlicher Weise wie die Aristokratie in der bürgerlichen Gesellschaft zu Fall kommen. Es erstarrte und verknöcherte. Nur sehr wenige Reichsstädte sind ja überhaupt nach Art der Demokratie am hitzigen Fieber gestorben, sondern die meisten vielmehr an der Erbkrankheit der Aristokratie, am Marasmus.

Die lachendste Blüthe der Stadt barg auch schon den Wurm des Verderbens. Durch die Reformation gelangte Augsburg zu solcher Selbständigkeit, daß es dem Kaiser sieghaft Trotz bieten konnte, aber durch die kirchliche Spaltung, die zugleich eine politische erzeugte, sank es auch

wieder am tiefsten unter des Kaisers Macht. Stetig wuchs damals die Volkszahl bis zum dreißigjährigen Kriege, sie verdoppelte sich binnen fünfzig Jahren; denn im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts zählte man 5000, im Jahre 1560 10,000 Familien und notirte dazu als etwas besonders glänzendes, daß die Stadt von einer Osterzeit zur andern 13,000 Ochsen geschlachtet habe. Aber keineswegs verdoppelte sich Reichthum und Macht mit der Zahl der Köpfe und der Ochsen; denn es begann bereits eine proletarische Menge einzuziehen; in jener Zeit, wo die bloße persönliche Arbeitskraft viel niederer als heute gewerthet war, ein sehr bedenkliches Zeichen. Die Kriegsläufte brachen vollends die alte Herrlichkeit. Alles ging verloren, nur der alte Augsburgische Kunstfleiß nicht. Er brachte im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert eine Nachblüthe, wie sie wenig anderen deutschen Städten vergönnt war.

Aber der politische Geist reichsstädtischer Selbständigkeit war für immer gewichen. Als Markgraf Ludwig von Baden im spanischen Erbfolgekrieg zu Augsburg lag, schrieb er unterm 29. September 1703 an den Kaiser: „Forchtsamb und kleinmüthig zu seyn ist unter denen Burgern eine durchgehende Krankheit.“ Es ging bei der Reichsstadt im Großen, wie bei ihren Zünften im Kleinen: die taube Schale, das todte Formenwesen der alten Selbstherrlichkeit hielt man um so steifer fest, je mehr der Kern, Freiheit und Thatkraft zusammengeschrumpft war. Doch das sind bekannte Dinge, die sich in dem gesammten deutschen Städtewesen der Zopfzeit wiederholen.

Nur Eines heischt noch ein besonderes Wort. Wie der

Adel im achtzehnten Jahrhundert durch seine sociale Zersetzung zugleich den historischen Sinn verlor, und, obgleich äußerlich stolzer als je auf den bloßen Stammbaum, die ehrwürdigsten Denkmale von Haus und Geschlecht zerstörte und verschleuderte, so geschah es auch in den Reichsstädten. Die Mißachtung der vaterstädtischen Denkmale ist das sicherste Wahrzeichen der Auflösung des alten Bürgersinnes. In Augsburg zeigt sich dieses Symptom später als anderwärts, recht gründlich wohl erst zur Zeit der französischen Revolution und der napoleonischen Herrschaft.

Damals verklang auch die alte volksfestliche Herrlichkeit auf den Straßen; das Johannisfeuer ward nicht mehr angezündet, um dessen 95 Fuß hohen Scheiterhaufen einst selbst Kaiser Maximilian mit der schönen Susanne Neidhartin zu tanzen nicht verschmäht hatte; die vielen Maskenzüge, Umritte, der Schäfflertanz, die vielen öffentlichen Fest- und Fasteneſſen, der „süße Trunk," Staatsmahlzeiten auf allgemeine Kosten — Alles kam ab, oder siechte doch nur noch eine Weile dahin als ein unverstandenes Schattenbild. Auch die berühmten Schnepfenschmäuse verschwanden, welche vordem von den Gastwirthen ihren Stammgästen zu Ehren im Herbste gegeben wurden, nicht weil jetzt die Schnepfen, sondern weil die splendiden altreichsstädtischen Gastwirthe so viel rarer geworden sind. Nur eines blieb: das nach seiner Form kleinste und fast kindische, nach Sinn und Geschichte aber älteste und bedeutsamste Augsburgische Volksfest — der Perlachmichel. Dieser Perlachmichel ist eine kleine bemalte Holzfigur des Erzengels, der dem Teufel seinen Spieß in den Leib stößt. Er wird am Michaelstage bei jedem Stunden-

glockenſchlag aus dem untern Fenſter des Perlachthurmes geſchoben und ſticht dann zur großen Erbauung der den ganzen Platz erfüllenden Volksmenge dem Teufel ſo oftmal ſeinen Spieß in den Leib, als die Uhr Schläge thut. Früher galt der Michaelstag als ein ganz beſonderes ſtädtiſches Volksfeſt und bis 1528 wurde ſogar ſchon der Vorabend durch einen Umritt ſolenn ausgezeichnet. Auch den kleinen hölzernen Perlachmichel würdigte man ſeit Jahrhunderten beſonderer Sorgfalt. Der berühmte Elias Holl hat ihn ſelber ſo hergerichtet, wie er heute noch zu ſehen iſt; nur ſpaziert der Erzengel nicht mehr kraft eigener Mechanik vor das Fenſter, ſondern zum Jubel der Gaſſenjugend wird jetzt allemal eine Hand ſichtbar, welche ihn ſammt dem Teufel ins Freie dirigirt. Ueber dieſen alſo halb zerbrochenen Perlachmichel könnte ein Antiquar ein dickes und gelehrtes Buch ſchreiben. Denn er wird gezeigt zum Gedächtniß des Falles der römiſchen Auguſta Vindelicorum, der Wiedereroberung durch die Deutſchen. Was dem Weſtphalen ſein Hermannsdenkmal, das iſt dem Augsburger ſein Perlachmichel. Als der ſieggewaltigſte unter den Chriſtenheiligen trat der Erzengel an die Stelle des Wodan und verkündet ſo zugleich hier den Sieg des Chriſtenthums über das Heidenthum, wie des Germanenthums über das Römerthum. Es iſt aber die Tradition, daß dieſes ſtädtiſche Michaelsfeſt zugleich eigentlich die Gründungsfeier der deutſchen Stadt Augsburg ſey, niemals ganz erloſchen, wenn auch verkehrt und mißdeutet worden, wie man ſich aus Stettens Chronik überzeugen kann.

Doch ich kehre zurück zu dem Verfall Augsburgs in der Zopfzeit. Die Geringſchätzung der Kunſtdenkmale kann man

wohl mit dem damaligen bornirten Despotismus des alleinseligmachenden akademischen Geschmackes im Allgemeinen erklären. Oertlich bedeutsamer ist die in fast allen Reichsstädten mit dem Verfall des Reiches eintretende Verwahrlosung der Archive. Da hier die Gemeinde zugleich ein Staat, so war das Archiv auch politisch und staatsrechtlich höchst wichtig. Allein insofern die alten Rechte und Freiheiten zu Plunder geworden waren, machte man sich auch kein Gewissen, die Verbriefung derselben als Plunder anzusehen, und wo der politische Geist in der Gegenwart erstirbt, da verbleicht auch die Theilnahme für die Rechts- und Geschichtsquellen der Vergangenheit. Schon der patriotische Kulturhistoriker Augsburgs, Paul von Stetten, nannte das Durchsuchen des Stadtarchivs eine „nicht blos mühsame, sondern auch ekelhafte Arbeit." Man brachte dasselbe zuletzt zum großen Theile — recht zweckmäßig — auf den Speicher des Rathhauses, vermuthlich damit das durch die Dachritzen eindringende Wasser die alten zähen Pergamente etwas weicher und genießbarer machen solle. Erst in neuester Zeit barg man die reichen Schätze an würdigerem Ort, ordnete sie und rettete was noch zu retten war.

Es geht überhaupt gegenwärtig wieder ein höchst löbliches Streben nach Erhaltung und Verjüngung der vaterstädtischen Denkmale durch die Augsburger Bürgerschaft. Im letzten Jahrzehnt hat man keine Hausfresken mehr muthwillig zerstört, vielmehr manche halbverwitterte gut restaurirt, manches alterthümliche Haus auch architektonisch charakteristisch neu geschmückt und in dem „Maximiliansmuseum" eine lehrreiche Sammlung städtischer Alterthümer angelegt und mit so feinem Sinne für die historische Gesammtentwicklung der

Stadt geordnet, daß der Beſchauer nicht eine todte Antiquitätenſammlung zu ſehen, ſondern in einem künſtleriſch und anmuthig geſchriebenen Buche über Augsburgiſche Kulturgeſchichte zu leſen glaubt.

Ich muß bei dieſem Anlaß einen Satz aufſtellen, der manchem wunderlich klingen mag und doch wahr iſt: Seit Augsburg eine blühende moderne Fabrikſtadt geworden, ehrt und bewahrt es ſeine Geſchichtsalterthümer wieder, und als es die hiſtoriſche Mumie einer abgeſtorbenen mittelalterlichen Zunftſtadt war, verachtete und zertrümmerte es dieſelben. Dieſer Satz ſpricht aber an ſich weder für die Fabriken, noch gegen das Handwerk, ſondern er beſtätigt nur meine vorhin ſchon begründete Behauptung, daß ein erſtarrtes Volk ſeine Geſchichte gering ſchätzt; das fröhlich auflebende aber hält ſie in Ehren.

Mit der modernen Fabrikſtadt Augsburg aber hat es auch wiederum ſeine eigne Bewandtniß. Sie liegt zum beſten Theile gar nicht in der Stadt, ſondern vor den Thoren. So berührt ſie denn auch die äußere Phyſiognomie der alten Reichsſtadt bis jetzt nicht feindſelig. Vor den Thoren entſtanden rieſenhafte Fabrikkaſernen; innerhalb der Mauern dagegen ſind überhaupt ſeit Jahrzehnten kaum ein paar Neubauten aufgeſtiegen. So ſitzt auch das Volk der Fabrikarbeiter nur zum kleinen Theile in der Stadt; ſehr Viele wohnen auf den naheliegenden Dörfern und wandern bis aus dem Schmutterthale täglich herüber zur Arbeit, viele Andere ſind Ausländer, die als eine raſch ab- und zuwogende Maſſe das Augsburger Volksleben nur ganz flüchtig berühren. Man behauptet zwar, der Rauch der großen Schornſteine ſey

neuerdings schon so stark geworden, daß er die ganze sonst so reine Atmosphäre der Stadt in eine leichte Dunstwolke hülle, aber die geistige Atmosphäre des eigentlichen Augsburger Volkes ist gewiß noch sehr wenig verdickt worden von diesen vielen Schornsteinen. Auch zeichnen sich gerade die hiesigen Fabriken aus durch treffliche Anstalten zur socialen Consolidirung der Arbeiter, so daß man die nachtheiligen Einflüsse eines Fabrikproletariates noch nicht zu fürchten braucht.

Im Gegentheile ist Augsburg ein tröstliches Beispiel des naturgemäßen Uebergangs aus der alten großen Manufakturthätigkeit in das moderne Fabrikwesen auf historisch ebenso sehr als durch die Natur begünstigtem Boden. Viel mehr als bei den Kleinbürgern kann man eine entscheidende Veränderung in den höhern Kreisen wahrnehmen, indem jetzt der moderne Bankier, der Kapitalist und Fabrikherr immer entschiedener in die Stellung einrückt, welche früher der so grundverschiedene patricische Kaufmann und der Künstler eingenommen. Im Kleinbürger und selbst im armen Volke lebt der alte Augsburger fort; aus dem reichen Mann aber ist zumeist schon ein Weltmann der Börse und der Fabrik geworden.

VII.

Die kirchliche Parität.

Die socialen Zustände Augsburgs sind durchaus nicht zu scheiden von den kirchlichen; durch das kirchliche Volksleben erhält das weltliche hier erst seine volle Eigenthümlichkeit. Man mag Sitte und Herkommen fassen, wo man will:

überall reckt die „Parität," Gegensatz und Gleichberechtigung der Confessionen, den Kopf hervor. Die Buchstaben A C und C, welche an den vorerwähnten protestantischen und katholischen Schweineställen geschrieben standen, wiederholten sich an allen möglichen Gebäuden und Gegenständen des öffentlichen Besitzes und kursirten geradezu als Parteinamen; ein rechter Protestant hieß kurzweg ein „A C" und ein eifriger Katholik ein „C". Doch ist es viel leichter, über jene confessionellen Schweineställe zu spotten, als sie in ihrer historischen Deutung zu begreifen. Sie sprechen ja eigentlich nur die strenge kirchliche Zweigliederung zunächst der Bäckerzunft und dann weiter aller Zünfte aus, wie sich dieselbe in dem evangelischen und katholischen Verkaufsgewölbe der Weber u. s. f. wiederholt. Die größte Energie des kirchlichen Lebens trat im sechzehnten Jahrhundert vielmehr bei den Zünften als bei den Geschlechtern Augsburgs hervor, und bei dem Johannisfeuer, welches während des durch die Uebergabe der Augsburger Confession welthistorisch gewordenen Reichstages von 1530 auf dem Frohnhof braunte, war es wie zum Wahrzeichen einer der geringsten aus dem Volke, ein Schuhknecht, der angesichts Kaiser Karls V. den Kranz von dem Gipfel des brennenden Scheiterhaufens gewann. Durch die Zünfte wurde der Rath in mancher entscheidenden Stunde gedrängt, in Sachen der Reformation voran zu gehen und Stand zu halten, und die kirchliche Zähigkeit der Zünfte (auf beiden Seiten) sprach sich dann auch ganz naturgemäß in einer recht entschiedenen confessionellen Auseinandersetzung aller Zunfteinrichtungen aus, und dazu gehören ja wohl auch die beiderseitigen Schweineställe.

Im achtzehnten Jahrhundert bestanden in Augsburg acht Kaffeehäuser — natürlich paritätisch: vier protestantische und vier katholische. Als 1762 zwei neue concessionirt wurden, gab man das eine in katholische, das andere in protestantische Hände, damit die Parität nicht gestört werde. Parität soll überall bestehen, bei den Bürgern und im Rath, bei Civil und Militär. Denn auch bei der Stadtgarde unterschied man eine katholische und eine protestantische Leutenantsstelle. Solche Unterscheidungen galten aber nicht bloß gestern, sie gelten vielfach auch heute noch. Soll der Protestant sein Fleisch bei einem katholischen Metzger kaufen? soll der Katholik ein zerbrochenes Stuhlbein von einem protestantischen Schreiner zusammenleimen lassen? Das sind für manchen Augsburger noch immer scrupulöse Fragen. Entschieden fordert es aber die Sitte, daß katholisches Gesinde nicht in protestantischen Häusern stehe und umgekehrt, und vollends daß eine ordentliche Bürgersfrau sich nicht durch eine Hebamme der andern Confession entbinden lasse.

Der Ernst mischt sich hier mit dem Humor, und Augsburg ist eine nicht zu erschöpfende Fundgrube der Komik, so wie man bei der Frage von der Parität den Spaten einsetzt. Die St. Jakobspfründe zum Exempel dient paritätisch für protestantische und katholische Pfründner. Nun galt das Herkommen, daß die allgemeine Wohnstube mit Kerzen beleuchtet wurde, deren „Stumpen" die einzelnen Pfründer unter sich vertheilen und auf ihren Kammern zu Ende brennen durften. Es entzündete sich aber ein solcher confessioneller Hader über die Frage, welche Stumpen als katholische und welche als protestantische anzusehen seyen, daß die Verwaltung

unterm 4. Oktober 1816 genöthigt war, aktenmäßig zu erklären, „um den bisherigen Zänkereien wegen der sogenannten katholischen und protestantischen Stumpen ein Ende zu machen," — solle in Zukunft gar keine Kerze mehr, sondern nur paritätisches und untheilbares Oel gebrannt werden. Ein Fabeldichter könnte diese Geschichte vom Streit über die katholischen und protestantischen Stumpen in Verse setzen, um die Moral der ganzen neueren Geschichte Augsburgs daran zu hängen. Ein Blick in die Chronik zur Zeit des dreißigjährigen Krieges und des spanischen Erbfolgekrieges zeigt, daß durch die confessionelle Zweitheilung und das Abmarken der Parität die alte Wehrhaftigkeit der Stadt und hiemit auch die politische Macht rettungslos verloren ging. Lagen die Bayern vor der Mauer, so war ihnen die katholische Hälfte in der Stadt verbündet, und lagen die Schweden draußen, so stand die protestantische Hälfte der Bürgerschaft mit den Belagerern. Darum war für beide Parteien die alte Veste allezeit leicht zu gewinnen, denn jedesmal galt es ja eigentlich nur einer Belagerung der halben Stadt. Und so erging es zuletzt den Bürgern wie den Jakobspfründnern: man nahm diesen die Lichtstumpen und jenen die Reichsfreiheit und führte dafür eine paritätische königlich bayerische Oelbeleuchtung ein.

Ein vollkommenes Lustspiel mit etlichen tragischen Intermezzo's ist die lange und verwickelte Geschichte der Einführung des Gregorianischen Kalenders in Augsburg. Das Sträuben der protestantischen Geistlichkeit, die Empörung des Volkes gegen die neue päpstliche Zeitrechnung, so daß man gar Söldner in die Stadt rücken und Kanonen aufpflanzen

mußte, zum Schutze des verbesserten Kalenders, ist gerade nichts besonders Augsburgisches; dergleichen Scenen haben sich bekanntlich im ganzen protestantischen Deutschland wiederholt. Aber originell und durchaus charakteristisch für den Augsburgischen Begriff der Parität ist ein Vergleich vom Jahre 1584, welcher den Protestanten gestattete, das Pfingstfest noch nach dem Julianischen Kalender zu feiern, im Uebrigen aber die Durchsetzung des Gregorianischen erzwang.

Noch im vorigen Jahrhundert waren Protestanten und Katholiken in Augsburg erkennbar an ihrer Tracht; namentlich sah man's den Leuten an der Kopfbedeckung an, ob ein A C oder C darunter steckte. Bei dem conservativeren weiblichen Geschlecht ist diese Unterscheidung bis auf den heutigen Tag noch nicht ganz verschwunden. Die protestantischen Mädchen des eigentlichen Bürgerstandes tragen keine Hauben, die katholischen dagegen setzen die bayerische Riegelhaube auf, namentlich beim Kirchgange. Gewiß wird kein protestantisches Mädchen wenigstens eine solche katholische Haube tragen, und wenn ein Wirthshaus der Stadt das Schild führt „zum bayerischen Häub'l," so wittert der feinere Kenner in diesem Emblem sofort die katholische Tendenz; ein Wirthshaus solchen Zeichens war ursprünglich gewiß nur auf rechtgläubige katholische Gäste berechnet. Dafür gibt es aber auch ein Wirthshaus „zum Paritätswirth" (goldener Adler), so daß also selbst in den Wirthshausnamen das Recht der Parität vollständig gewahrt ist. Die protestantische Haube, das paritätische Gegenspiel zum bayerischen Häub'l, existirt leider nur noch in seltenen Exemplaren als sogenannte Heiligengeisthaube, durch eine Art Flügel zu beiden Seiten malerisch ausgezeichnet.

Mag aber auch die Sitte noch so hartköpfig stehen geblieben seyn bei Heiligengeisthauben und Riegelhauben und bei protestantischen und katholischen Hebammen: der Volksaberglaube, älter als die Kirchenspaltung, ja oft genug als die Kirche selber, überrankt heute noch auch diese confessionelle Kluft. Altaugsburgische Protestanten, die sich stark bedenken würden, in Erkrankungsfällen einen katholischen Arzt zu rufen, schicken, wenn es gar schlimm geht, wohl noch heimlich zur h. Kreuzkirche, um eine anonyme Messe für ihre Genesung lesen zu lassen bei dem sogenannten „wunderbarlichen Gut," einer in Fleisch verwandelten Hostie, die als besonders gnadenwirkend in hohen volksthümlichen Ehren steht und auch zur Behütung des Hauses über vielen Hausthüren abgemalt ist. Ebenso lassen protestantische Mütter, die zu ihrer Entbindung gewiß keine katholische Hebamme annehmen würden, nachgehends doch manchmal ganz in der Stille ein wunderkräftiges Kissen bei St. Ursula holen, worauf man die Kinder legt, um sie vor Krämpfen zu bewahren. Wie unendlich viel einiger sind doch die Deutschen im Aberglauben als im Glauben!

Die Augsburger waren schon zur Reformationszeit durch die bischöfliche und bürgerliche Stadt in zwei Religionsparteien derart örtlich neben einander gestellt, daß an ein Aufgehen der einen in die andre nicht gedacht werden konnte. Zwei feindliche Brüder unter Einem Dache mußten sie sich zeitig vertragen lernen. In den nachfolgenden Kriegsläuften geschah es zwar vorübergehend, daß in allen Kirchen protestantisch gepredigt wurde, selbst im Dom, und dann wieder, daß nur noch der katholische Cultus durchaus zu Rechte

bestand. Aber diese Ausnahme des Gewaltzustandes bekräftigte erst recht die Regel gegenseitigen Vertragens und Abmarkens der confessionellen Gerechtsame. Die kirchliche Gleichberechtigung wurde also in Augsburg schon zu einer Zeit anticipirt, wo man anderwärts noch ganze Länder zwang, unterschiedslos dem Bekenntniß des Herrschers zu folgen, und schon in dem Jahrhunderte Luther's ward an der Geburtsstätte der Augsburgischen Confession den Singschülern verboten, das Lied Luthers

„Erhalt uns, Herr, bei Deinem Wort
Und stenr' des Papsts und Türken Mord ꝛc."

als ein Aergerniß der Katholiken auf den Straßen zu singen.

Allein natürlich paktirte man in solchen Dingen vor dreihundert Jahren gar viel individueller, kleinlicher und kindlicher als heute, und das Erbstück jener alterthümlichen Pakte sind eben die noch immer umlaufenden augsburgischen Paritätscuriosa, die uns recht klar beweisen, wie gründlich confessionelle Vertragung im Sinne der Reformationszeit und des westphälischen Friedens und confessionelle Gleichberechtigung und Toleranz im modernen Sinne von einander verschieden sind. Die letztere, auf die Erkenntniß der innerlich nothwendigen sittlichen und historischen Berechtigung der Gegenpartei und nicht bloß auf die formelle Anerkennung ihres zufälligen äußeren Rechtsbestandes gegründet, ist nun natürlich in Augsburg längst ebensowohl eingezogen wie im übrigen gebildeten Deutschland. Trotzdem aber stehen jene wunderlichen Ueberlieferungen der Parität noch auf dem alten Grunde des bloß juristischen Paktes, und eben dieser Widerspruch erzeugt dann den Humor in jenen Ueberlieferungen.

Da Augsburg, die Bischofstadt des heiligen Ulrich, sich ebenso gut als eine Burg des Katholicismus ansah, wie die Reichsstadt Augsburg, die Geburtsstätte der Augsburgischen Confession, als eine Burg des Protestantismus, so mußten hier beide Theile nebeneinander auch je für sich die größte innere Energie entfalten. Dieser Wettstreit erweckte gar manche segensreiche That. Keine deutsche Stadt kann sich mit Augsburg an Fülle und Reichthum der Stiftungen für Wohlthätigkeit und Bildung messen. Es wäre diese Fülle nimmer so groß geworden, hätten sichs nicht die reichen Katholiken und Protestanten durch drei Jahrhunderte im Glanze der guten Werke zuvorthun wollen. Auch manch andere nützliche Anstalt verdankt diesem Wettstreit ihr Daseyn. Als die Jesuiten in Augsburg auf fuggerischem Grund und Boden festen Fuß gefaßt hatten und ihre agitatorische Lehrthätigkeit mit allem Nachdruck entfalteten, ward von den Protestanten das nachgehends so berühmte Collegium von St. Anna gegründet, um in höherer wissenschaftlicher Jugendbildung den Jesuiten Schach zu bieten. Im Wettkampf mit der protestantischen litterarischen Produktion ward Augsburg im achtzehnten Jahrhundert der Hauptsitz des katholischen Bücherverlags im ganzen Reiche. Erbauungsbücher und theologische Werke, später aber namentlich katholische Jugendschriften gingen in Massen aus den hiesigen Druckereien hervor, und noch heute besitzt die Stadt eine ganze Gruppe katholischer Zeitblätter. Nicht einmal mit Einem paritätischen Blatte für Geschäftsanzeigen und kleine Lokalneuigkeiten konnte sich Augsburg begnügen. Es hat zwei solcher Organe, und nun kann in dem mehr katholischen „Tageblatte" der Katholik und in dem mehr

protestantischen „Anzeigeblatt" der Protestant mit ganz beruhigtem Gewissen den redlichen Finder ersuchen, ihm sein verlorenes Schnupftuch wiederzubringen. Selbst in der Machtstellung des Besitzes, der Bildung und des politischen Einflusses schwankte die Wage von Epoche zu Epoche zwischen Katholiken und Protestanten, gleich als hätte auch hier immer die Kraft auf der einen Seite eine siegreiche Gegenkraft auf der andern geschaffen. Obgleich die Statistik gegenwärtig den 25,000 katholischen Einwohnern nur etwa 14,000 Protestanten gegenüberstellt, so soll doch jetzt die überwiegende Macht des Besitzes und seit 1848 auch des politischen Gewichtes in der Gemeindeverwaltung auf Seiten der protestantischen Minderzahl seyn, während im vorigen Jahrhundert umgekehrt die katholische Bevölkerung als die reichere und mächtigere galt.

Die Augsburger sind allezeit kirchlich eifrige Leute gewesen, und der fleißige Kirchenbesuch hat bei beiden Bekenntnissen bis auf diesen Tag stets zur ächten altreichsstädtischen Sitte gehört. Ohne den confessionellen Wetteifer würde man hierin gewiß manchmal so läßig wie anderwärts geworden seyn. Als ein rechtes Ehrendenkmal des innigen Verhältnisses zwischen der protestantischen Gemeinde und ihren Pfarrern erscheint die Sitte, daß sämmtliche Geistliche seit der Reformation bis ins achtzehnte Jahrhundert zur Erinnerung für die Gemeinde porträtirt und in Kupfer gestochen wurden. Nachgehends ließ man die ganze Gallerie dieser, auch für die Geschichte der Tracht sehr lehrreichen Köpfe zu einem Gesammtwerk nachstechen und mit biographischem Texte begleiten. So ward zugleich eine Chronik der Gemeinde daraus.

Ein Zeugniß für die Bedeutung, welche man in Augsburg dem kirchlichen Leben beimaß, liegt auch wohl darin, daß Paul von Stetten der Aeltere seiner höchst detaillirten Geschichte von Augsburg (1743) noch eine besondere katholische und protestantische Kirchengeschichte der Stadt angehängt hat, worin er zu der ungeheuern Masse kirchengeschichtlichen Stoffes, den er im allgemeinen Theile schon beigebracht, nun weiter alle möglichen persönlichen Einzelnheiten nachträgt, wie er sie namentlich in dem vorgedachten Buch der Predigerbildnisse von Hainzelmann aufgezeichnet fand. Er gibt übrigens, wiederum ächt augsburgisch, nicht einmal den katholischen und protestantischen Pfarrern einen gemeinsamen Namen, sondern nennt die einen schlechtweg Geistliche, die andern Prediger. Charakteristisch erscheint auch, daß in einem mir vorliegenden Predigerbuche aus dem 18. Jahrhundert, die Prediger, welche das Interim angenommen, nicht nur in den Lebensbeschreibungen sehr schwarz gemalt, sondern auch von dem Kupferstecher mit sichtlich tendenziösem Grabstichel als wahre Galgenphysiognomien behandelt sind.

Den Baumeister Burkhart Engelberger, der die St. Ulrichskirche, die größte und prächtigste nach dem Dome, erbaut, ehrten die alten Augsburger in höchst sinniger, dem kirchlichen Geiste der Stadt entsprechenden Weise dadurch, daß sie seiner Familie auf ewige Zeiten eigene Kirchenstühle in der Kirche des Meisters einräumten.

Schärtlin von Burtenbach zertrümmerte im sechzehnten Jahrhundert die alten katholischen Bilder in den protestantischen Kirchen Augsburgs. Aber schon im folgenden Jahrhundert wetteiferten die Protestanten wieder mit den

Katholiken, ihre Kirchen durch neue Bilder auszuzieren. Die Wände bedeckten sich mit den buntesten Fresken und Tafelgemälden, mit Allegorien und Geschichtsstücken und Heiligenbildern dazu, so daß man gleich farben- und figurenreiche protestantische Kirchen gewiß in ganz Deutschland nicht wieder findet. Indem die Confessionen ihren Gegensatz recht tapfer wahren wollten, suchte eine der anderen die Alleinherrschaft ihres eigensten Gebietes streitig zu machen, und indem sie solchergestalt einander zu überbieten wähnten, ahmten sie einander nach. So hat man also aus dem heiligsten protestantischen Eifer die lutherischen Kirchen derart im Innern aufgeputzt, daß sie ganz wie katholische aussehen. So widerspruchsvoll diese Sätze scheinen, so beleuchten sie doch das frühere augsburgische Kirchenthum recht ins Herz hinein.

Selbst für die Ausbildung der Kirchenmusik scheint mir der confessionelle Wetteifer in Augsburg befruchtend gewesen zu seyn. In verschiedenen Zeiten war die katholische Kirchenmusik der Stadt hochberühmt. Statt vieler tüchtiger Meister Namen brauche ich nur einen zu nennen: Johann Leo Haßler, der hier in Octavian Fuggers trefflicher Kapelle seine beste Kraft entfaltete, ein würdiger Genoß Palestrina's und Orlando di Lasso's, vielleicht der Meister, der am tiefsten italienischen und deutschen Geist in den strengen Formen des alten Kirchensatzes verschmolz. Die Nachbarschaft der ausgezeichneten katholischen Musik mußte aber auch die Protestanten der kunststolzen Reichsstadt anspornen, ihre künstlerischen Mittel besser als andere Gemeinden zu Rathe zu halten. Bis auf die neueste Zeit ward in Augsburg eine eigene protestantische Kirchenmusik unterhalten und dem musikalischen

Element eine sehr hervorragende liturgische Geltung vergönnt. Die in ernstem und würdigem Style durchgearbeiteten Psalmen und Motetten, welche bis vor drei Jahren noch allsonntäglich mit theilweiser Orchesterbegleitung vor der Predigt aufgeführt wurden, und in denen sich namentlich der verstorbene Kirchenkapellmeister Drobisch eine den liturgischen Bedürfnissen angepaßte modern protestantische Art von geistlicher Musik eigenthümlich zu gestalten wußte, finden nur noch in einigen deutschen Hofkirchen, im Dom zu Berlin ꝛc., ihr Gegenbild. In Augsburg war die Aufrechthaltung eines eigenen Sänger- und Musikerchores, bloß aus Mitteln der Kirchengemeinde, ein ehrenvolles Zeugniß altreichsstädtischen Kunstsinnes und kirchlicher Theilnahme. Aber auch hierbei führte die nothwendige Unterscheidung von den Katholiken zu den wunderlichsten Dingen. Denn ein Orchester in der Kirche klingt doch wohl katholisch. Dennoch war ein subtiler Unterschied zwischen katholischem und protestantischem Orchester nicht minder wie zwischen Riegelhauben und Heiligengeisthauben. Das protestantische Orchester durfte an hohen Festtagen alle Instrumente zählen, auch Streichinstrumente, nur keine Violinen. Die E-Saite war verpönt; der unterscheidend katholische Klang reducirte sich also auf den hellen dünnen Ton der Violinquinte. In Sebastian Bachs so religiös-tiefsinnigen, freilich aber auch oft so weltfreudigen Kirchencantaten war die E-Saite noch ganz entschieden protestantisch. Mehul hat bekanntlich eine Oper geschrieben, worin auch keine Violinen vorkommen, sondern nur Violen, also keine E-Saite; aber keineswegs um eine protestantische Färbung auszudrücken, sondern um die Traum- und Nebelgestalten Ossianischer

Helden musikalisch zu charakterisiren. So nahe berühren sich die Extreme, und keltisches Heidenthum und Protestantismus wären demnach einig in der Verneinung der Quinte.

In einer Stadt, die so viel religiösen Streit gehabt und die nicht einmal die Gebeine der Bekenner der beiden christlichen Kirchen an gemeinsamer Stätte begräbt, sondern auch hier noch scheidet zwischen einem katholischen und protestantischen Gottesacker — in dieser Stadt feiert man trotzdem (oder vielleicht gerade deßwegen) alljährlich ein eigenes Friedensfest zur kirchlichen Erinnerung an den westphälischen Frieden als Religionsfrieden. Auch diese Feier hat allmählig ihren Charakter gewechselt und ist aus einem vorwiegend katholischen Feste ein entschieden protestantisches geworden, für welches der selige Drobisch jedesmal eine besondere Friedenscantate zu componiren pflegte, während man noch früher „Friedensbilder" mit allegorischen Kupfern und Sprüchen an die Gemeinde vertheilte. Man verbindet mit diesem Feste ein sogenanntes „Kinder-Friedensfest," eine Nachfeier, bei welcher die ganze Kinderwelt bis herab zu winzigen Tragkindern in der Kirche erscheint. Es ist eine tiefsinnige Sitte, daß man die kleinen Kinder zum erstenmale an dem Tage zur Kirche führt, da der religiöse Friede gepredigt wird.

Der größte Friedensprediger in Augsburg aber ist die allversöhnende Zeit gewesen, welche neue Formen der Gesittung heraufgeführt hat, worin die alten Marken der rein juristischen Parität doch nur noch dastehen wie Wegweiser zur Vergangenheit. Das Haus, in welchem die Augsburgische Confession überreicht ward, mußte einem nichtssagenden Schloßbau der Zopfzeit Platz machen; andererseits wird in der

Jeſuiterkirche gegenwärtig der Wollmarkt abgehalten und es wurde vor etlichen Jahren heftig darüber geſtritten, ob es ſchicklich ſey, eine Truppe engliſcher Reiter in derſelben gaukeln zu laſſen. An der Mauer des katholiſchen Gottesackers aber ſieht man das Grab der dorthin übertragenen Gebeine der alten Jeſuiten mit der bedenkſamen Inſchrift: In hoc tumulo ossa patrum Soc. Jesù, queis neque viventibus neque mortuis genius saeculi quietem concessit'. . . . carnis resurrectionem exspectant.

Drittes Buch.

Zur äſthetiſchen Culturpolitik.

Unſere muſikaliſche Erziehung.

Briefe an einen Staatsmann.

1853 und 1858.

Erſter Brief.

Plan und Ziel.

Sie fordern mich auf, meinen Satz zu begründen: daß unſer Muſiktreiben trotz vereinzelter Fortſchritte nahezu den Charakter eines öffentlichen Nothzuſtandes angenommen habe, daß unſere planloſe muſikaliſche Erziehung einen dicken Strich quer durch unſere ganze übrige Pädagogik mache; daß überhaupt eigentlich von muſikaliſcher Erziehung nirgends die Rede ſey, ſondern nur von Muſikunterricht; daß allerlei krankhaftes Weſen im Geiſtes- und Gemüthsleben der gebildeten Volkskreiſe die reichſte Nahrung finde in dieſem verkehrten Muſiktreiben, und daß es Pflicht unſerer Staatsmänner ſey, auf die bisher faſt gar nicht von ihnen beachtete muſikaliſche Erziehung und Verziehung des Geſchlechts endlich auch einmal einen Blick zu werfen.

Sie wundern ſich, daß ich, der ich ſelber ein ſo eifriger

Muſiker bin, dennoch des Glaubens lebe, die deutſche Nation ſey auf dem beſten Weg, ſich mit ihrem zielloſen Eifer für die Tonkunſt nachgerade ganz dumm zu muſiciren.

Ich will Ihnen alſo meine Gründe nicht länger ſchuldig bleiben; gedenke meinen Beweis aber nicht im Style eines Sophiſten zu führen, der einen paradoxen Satz durch einen vielverſchlungenen Kunſtbau ſpitzfindiger Schlüſſe ſtützt, ſondern indem ich einfach eine Reihe klarer Thatſachen in dieſer meine Herzensangelegenheit reden laſſe.

Es gibt künſtleriſche Erziehung in zwiefachem Sinne: Erziehung *durch* die Kunſt und Erziehung *für* die Kunſt. Die erſtere ſetzt die letztere nicht nothwendig voraus, und die Erziehung für die Kunſt wird an ſich den Staatsmann wenig kümmern, wohl aber als Grundlage der Erziehung durch die Kunſt. Denn dieſe iſt zugleich ein Hauptelement der geſammten Volksbildung; ſie birgt ein tiefes und allgemeines Culturintereſſe.

Nun iſt aber die Erziehung für die Kunſt ohne Zweifel die Wurzel der Erziehung durch die Kunſt, und wenn nur die ſchaffenden Künſtler ſelbſt von Anbeginn den rechten Weg gehen, dann wird auch der Einfluß ihrer Kunſt auf alles Volk — und dies iſt ja die Erziehung durch die Kunſt — der rechte ſeyn.

Dieſer Satz iſt ſo gewiß in ſeiner Allgemeinheit wahr, als für die Praxis nichtsſagend. Denn weit weniger in dem Schaffen der lebenden Künſtler, als in den unermeßlichen Kunſtſchätzen der Vergangenheit liegt das künſtleriſche Erziehungsmaterial für die Gegenwart. Und zudem iſt gerade der ſchöpferiſche Genius immer mehr oder minder Autodidakt

und geht trotzig seine eigenen Wege; und es ist überhaupt wohl noch keinem vernünftigen Menschen eingefallen, vom Staate zu fordern, daß und wie er die Erziehung produktiver Künstler für die Kunst regeln solle. Er kann höchstens die Gründung tüchtiger Kunstschulen unterstützen, die aber dann um so reicher blühen werden, je freier und selbständiger man sie gewähren läßt.

Dagegen soll der politische Mann den Einfluß der Kunst als einer gegebenen Thatsache fleißig bei allem Volke beobachten. Er findet dann sicher mancherlei Punkte, wo dieser Einfluß zu stärken, zu schwächen, nach besonderen Zielen zu lenken ist. Ferner soll er aber auch jene Erziehung für die Kunst in's Auge fassen, wie sie als ein allgemeines Bildungsmoment uns Alle erst recht befähigen soll zur Erziehung durch die Kunst.

Und lediglich in diesem zwiefachen Sinne möchte ich Ihnen einige Gedanken über unsere musikalische Erziehung mittheilen.

Das Volk wird entsittet durch die tägliche Gewöhnung an schlechte Musik, und der Einzelne wird verschroben und entnervt, wenn man ihn durch lüderliche Modemusik in jene Schule künstlerischer Bildung führen will, für welche nur das strengste leicht und nur das beste gut genug ist.

Zweiter Brief.

Geistliche Gassenmusik.

Zunächst bedauere ich, daß der Staat, die Gemeinde, der Hof, die Kirche im Laufe der Zeit fast alle Gelegenheit

muthwillig haben fahren laſſen, durch welche ſie auf eine veredeltere Sangesluſt im Volke einwirken konnten, während dem auf den roheſten Sinnenreiz der Maſſen ſpekulirenden muſikaliſchen Handwerk das ganze Feld geräumt worden iſt.

Ich beginne mit einigen ganz kleinen und unſcheinbaren Thatſachen, um zu gewichtigeren aufzuſteigen. Denn Sie wiſſen, ich halte es auch in litterariſchen Arbeiten mit meinem großen Vorbild und Freunde Joſeph Haydn, der gerne mit einem ſo kleinen Thema anhebt, daß wir darüber lächeln, und uns im Spiele durch dieſes kleine Thema dennoch unvermerkt zu den höchſten und heiligſten Dingen führt.

In vielen proteſtantiſchen Städten und Flecken galt bis auf die neueſte Zeit das Herkommen, daß Morgens und Abends oder auch zur Mittagszeit vom Thurme herab ein Choral geblaſen wurde. Der Arbeiter im Felde hielt eine Weile ſeinen Pflug an, wenn die feierlichen Töne in die Stille der Morgenlandſchaft hinein ſchallten, in der Werkſtatt ward es auf Minuten ruhig, und manchem verzagenden Herzen ſind bei dieſer Muſik urplötzlich die rechten Gedanken des Troſtes aufgeleuchtet. Wie es den einſamen Wanderer erhebt und gleich als ein Gebet ihm durch die Seele zieht, wenn er am Abend in's Quartier rückt und ihn ſchon weither vom Thurme der Choral begrüßt, das habe ich ſelber manchmal tief empfunden und möchte dieſe muſikaliſchen Eindrücke um manches prächtige Concert nicht hingeben. Es war durch ſolche Muſik allem Volke eine religiöſe und künſtleriſche Weihe wenigſtens auf etliche Augenblicke eines jeden Tages gelegt.

Die Thurmbläſer wurden manchmal aus Stiftungsfonds

bezahlt, oft auch aus dem Gemeindesäckel. Obgleich wir nun täglich reicher werden, so hat man doch fast überall kein Geld mehr für solche Dinge. Nur noch als eine Ausnahme, als eine Kuriosität erschallen hier und da Choräle von den Thürmen. Und oft wie erbärmlich geblasen! Haben die Gemeinden aber auch bedacht, daß sie mit der Thurmmusik einen tüchtigen Hebel zur musikalischen Erziehung des Volkes muthwillig weggeworfen? Gelehrte Forscher haben unsern Choralgesang gereinigt und verjüngt. Spürt aber das Volk schon sonderlich viel davon? Wenn in der Dorfkirche elend gesungen wird, so läßt sich's durch die Orgel allein und den Schulmeister mit seinen Kindern nicht besser machen. Würden aber die gereinigten alten Weisen vom Thurme herab täglich den Bauern in's Ohr klingen, dann lernten sie dieselben auch wieder so fest wie ihre Vorfahren. Es war zudem des gemeinen Mannes einzige Probe einer ernsten und klassischen Musik außerhalb der Kirche, die ihm vom Thurme herab vorgeblasen wurde; jetzt findet er seine musikalischen Klassiker lediglich noch auf dem Tanzplatze; freilich Klassiker, über die sich Gott erbarmen möge. Schon allein um der Befruchtung willen, welche der geistliche Volksgesang, der Choral, dem weltlichen Volksgesange gab, durfte man die Thurmbläserei nicht abschaffen, ob man sie gleich vielfach hätte reformiren sollen.

Es schwärmen ja gegenwärtig wieder so viele reiche und vornehme Leute für den lutherischen Choral. Sollte nicht der Eine und Andere die paar Gulden finden, um die Stiftung einer feierlichen Thurmmusik in seinem Heimathsorte zu erneuen? Das wäre namentlich ein ächt adeliger Luxus.

Und sollten Gemeinden, welche noch Sinn für einen würdigen Schmuck ihres Gemeinlebens bewahren, nicht hier und da die Mittel auftreiben können, die schöne alte Sitte wieder zu beleben?

Und noch Eines. In den lärmenden großen Städten verliert das Blasen vom Thurme freilich seinen Sinn. Solch eine künstlerische Weihe des Tages ist vielmehr eines der schönen natürlichen Privilegien von Dorf und Landstadt. Gegenwärtig, wo sich die Großstadt immer mehr vermißt, Land und Leute zu verschlingen und die Welt für sich allein zu repräsentiren, wo es deßhalb aber auch um so entschiedener gilt, den Werth der kleinen Orte zu erheben, daß Dörfer und Kleinstädte nicht gar erdrückt werden von den großmächtigen Schwestern und ihrer guten Eigenart beraubt durch deren Einfluß: — gegenwärtig thut es allen kleineren Gemeinden dringend Noth, eifersüchtig das zu bewahren, was sie vor den großen Städten von Natur voraus haben und dazu gehört auch — so seltsam es klingen mag — ein ächter und gerechter Thurmchoral.

In Thüringen und einem großen Theile Norddeutschlands, dazu auch in einigen württembergischen Städten, war es bis zur neuesten Zeit Sitte, daß die Sänger des Kirchenchores, ärmere Schüler der Oberklassen, an bestimmten Tagen frühmorgens oder in den Abendstunden mehrstimmige geistliche Lieder und Motetten auf den Straßen sangen. Dafür ward eine kleine Geldspende gesammelt und vierteljährlich unter die Sänger vertheilt. Diese Straßenconcerte haben mich manchmal musikalisch erbaut; tausend Anderen wird es ähnlich ergangen seyn. Einzelne Familien bestellten sich wohl

auch an beſonderen Tagen der Freude oder Trauer den kleinen Sängerchor des Abends vor das Haus und wählten ſich die Weiſen aus, welche der Stimmung des Tages entſprachen. Gewiß ein köſtlicher Brauch! Der ſchlechten Straßenmuſik der Jahrmärkte und Kirchweihen war hier eine Muſik ernſterer und würdigerer Art auf denſelben Straßen gegenübergeſtellt. Der proteſtantiſche Kleinſtädter, welcher eine figurirte Kirchenmuſik oft im ganzen Leben nicht hört und Oratorien, Symphonien und Quartette vielleicht ebenſowenig, konnte hier wenigſtens ein Ohr gewinnen für den ſtrengeren figurirten Satz. Und gar manchem Knaben iſt an ſolchen Motetten der Sinn für die höhere muſikaliſche Form geweckt worden. Leider iſt nun aber das ſchöne Herkommen faſt aller Orten eingeſchlafen, und die Gemeinden haben ſich damit abermals freiwillig eines Mittels begeben, direkt auf die muſikaliſche Erziehung des Volkes zu wirken. Sangen dieſe Chöre ſchlecht, dann hätte man ſie verbeſſern, nicht aber abſchaffen ſollen, und war man zu ſentimental geworden, um die armen Schüler fürder noch allein vor den Häuſern ſingen zu laſſen, dann mußte man die reichen noch dazu ſtellen, nicht aber flugs den ganzen Brauch zerſtören.

Die Kluft zwiſchen unſerer Kunſt und dem Volksleben iſt nicht ſo groß, wie die gemeine Rede behauptet; wenn man aber freilich jede Brücke gedankenlos abbricht, dann muß auch eine kleine Kluft zuletzt unüberſchreitbar werden.

Dritter Brief.

Die Kirche als Kunſtſchule.

Noch immer iſt die Kirche die einzige höhere Kunſtſchule des gemeinen Mannes. Wenn das Volk des katholiſchen Oberdeutſchlands noch ſo viel ſchöpferiſcher iſt im Volksgeſange, als die proteſtantiſchen norddeutſchen Bauern, ſo darf der Einfluß der katholiſchen Dorf-Kirchenmuſik hierbei gewiß nicht überſehen werden. Der Bauer hört da einen freieren, reicheren Vokal- und Inſtrumentalſatz, der dem modernen weltlichen Volksliede oft ſehr nahe ſteht und — ey es auch eine rechte Rumpelmeſſe im Zopfſtyle des vorigen Jahrhunderts — doch immerhin nach der Schablone der idealeren contrapunktiſchen Form zugeſchnitten iſt. Wo könnte er außerdem dergleichen Kunſteindrücke von jugendauf und allfeſttäglich finden? Aber auch der beſſere Dilettantismus der Kleinſtädte kräftigt ſich in der Mitwirkung zu dieſen Kirchen-Chören und Orcheſtern, und wenn nicht ſo viele Lateinſchüler und Handwerkslehrlinge geigen gelernt und Freude am Enſembleſpiel gewonnen hätten in jenen Landmeſſen, dann wäre gewiß die private Pflege des Streichquartetts nicht ſo weit verbreitet im deutſchen Süden. Das Quartettgeigen aber bildet eine ſolide Grundlage ſonder Gleichen für alle muſikaliſche Erziehung und wird ſo leicht zum köſtlichſten Schmucke häuslicher Geſelligkeit.

Kirchlicher Puritanismus möchte jetzt gern alle freiere, reichere Kunſtübung verbannen aus dem Hauſe Gottes. Wo wir es aber ganz verſäumen, in der Kirche das Volk auch

zum Hohen und Heiligen in der Kunst zu erziehen, da wird sich dasselbe außerhalb der Kirche zuletzt in eine so lediglich profane und frivole Kunst hineinmusiciren, daß kein Pfarrer, und hätte er feurige Zungen, zuletzt auch die übeln moralischen Folgen wieder wird hinwegpredigen können.

Beim Anblick der Kirchencantaten Joh. Seb. Bach's kommt mir gar oft der Gedanke, was doch wohl unsere heutigen Geistlichen und mit ihnen die große Mehrzahl unserer protestantischen Gemeinden dazu sagen würden, wenn man ihnen solche geistliche Musik in der Kirche vorführte? Sie würden den Künstler steinigen, der solches wagte und die Kirchenbehörde dazu, die es zugelassen. Man würde über die Herabwürdigung der Kirche zu einem Concertsaal klagen, wie man umgekehrt über die Heraufwürdigung des Concertsaales zur Kirche geklagt hat, als man irgendwo Beethoven's große Messe in einem solchen Saale aufführen wollte. Als ob die höchsten Ziele der Kunst nicht ebenbürtig seyen den höchsten Zielen der Kirche! Obgleich uns nun die Bachischen Cantaten wie Concertstücke anmuthen, so sind sie doch ihrer Zeit wirklich für das praktische Bedürfniß des Gottesdienstes geschrieben und zur Erbauung unserer Urgroßväter in den Kirchen aufgeführt worden. Eine solche Cantate ist aber nichts geringeres, als ein kleines Oratorium und solch ein unsterbliches Kunstwerk durften die Leipziger allsonntäglich ebensogut hören, wie wir eine bloße Predigt!

Ein einziges Exempel möge Ihnen die Fülle der musikalischen Elemente zeigen, davon jede einzelne dieser Kirchencantaten strotzt. Ich nehme die auf den 16. Sonntag nach Trinitatis über den Choral: „Liebster Gott, wann werd' ich

ſterben?“ Zuerſt tritt der Chor auf und ſingt eine Art Hymne, in welcher die Choralweiſe zu freieren, ich möchte ſagen minder kirchlichen Formen herrlich ausgearbeitet iſt. Dazu geſellt ſich aber ein breit entfalteter, ſelbſtändiger Orcheſterſatz. Das Streichquartett begleitet in Pizzicatotönen gleich einem Harfenchore den Geſang, zwei Oboen (und obendrein iſt es gar „Oboe d'amore!“) blaſen dazu ein wunderliebliches concertirendes Duett, und über dieſem ganzen volltönigen Harmonienbau, deſſen tiefes Fundament die Orgel, geht noch die Flöte ihren eigenen Weg, indem ſie in gemeſſenen Zwiſchenräumen im höchſten Staccato das helle Klingen des Todtenglöckchens nachahmt. Dann kommt der Tenor und ſchildert in einer großen, von der Orgel und einer obligaten Oboe begleiteten Arie das Entſetzen der Kreatur vor dem Tode. Die Rhythmik des Basso continuo malt dieſe Stimmung des Entſetzens in ſo bewegt dramatiſcher Weiſe, wie ſie Gluck in ſeinen Opern nicht farbenvoller und ergreifender ausſinnen konnte. Der Alt nimmt alsdann den Gedankengang des Tenores auf und erhebt in einem vom Streichquartett begleiteten Recitative die bange Frage der Seele über die dunkle Zukunft nach dem Tode. Aber ſogleich nach dem letzten fragenden Tone dieſes Recitativs fällt das Orcheſter ein und deutet in dem heiter bewegten Ritornell auf die tröſtende Antwort des Baſſes, welcher in einer Arie die rettende und ſchirmende Gemeinſchaft mit Chriſto dem Erlöſer ſchildert. Dieſe Arie iſt aber nach Melodie und Rhythmus eine Art Tanzmuſik in der Urgroßväter Geſchmack und zwar eine recht luſtige, nämlich eine Giga. Das Gepräge der Heiterkeit wird noch erhöht durch die Inſtrumente,

da die Flöte mit den Geigen in allerlei hüpfenden und ſpringenden Figuren beſtändig wettſingt. Es bedurfte eines Meiſters, der in derſelben gläubigen Naivetät ſetzte, in welcher van Eyck gemalt hat, daß ein ſolches Muſikſtück ſelbſt uns puritaniſchen Modernen trotzdem nicht weltlich, nicht frivol, ſondern recht wie das geiſtliche Lied einer jubelnden gläubigen Seele erſcheint. Endlich führt ein Recitativ des Soprans zu dem reich orcheſtrirten Schlußchoral, der die Zuverſicht des ewigen Lebens in majeſtätiſchen Akkorden predigt.

Solche dramatiſche Muſik iſt vor hundert Jahren in proteſtantiſchen Kirchen aufgeführt worden. Die Kirche verſchmähte es nicht, mit der Kunſt zu gehen, darum ging aber auch die Kunſt noch mit der Kirche. Sie wiſſen, daß man heutzutage viele gebildete Leute vexiren könnte, wenn man ihnen eine Bachiſche Gavotte oder Allemande vorſpielte und ſagte, das ſey Kirchenmuſik; ſie würden es glauben. Wo aber die Tanzweiſe ſo hoch, ideal und gedankentief gehalten iſt, da kann man auch ohne Profanation eine Kirchenarie nach dem Gang einer Tanzweiſe bauen. Die Kirche verliert nichts bei ſolcher Verbrüderung weltlicher und geiſtlicher Kunſt; das weltliche Leben aber gewinnt. Was iſt denn eigentlich kirchlicher Styl in der Muſik? Wenn wir heute einen Chor für die Kirche ſchreiben, wie ihn Händel vor hundert Jahren für's Concert und die Oper geſchrieben hat, ſo klingt er uns ſehr kirchlich. Alſo in alten, abgeſtorbenen Formen ſchreiben, heißt kirchlich ſchreiben? Und iſt denn der Gedanke nicht gerade Profanation, daß eigentlich nur das Abgeſtorbene für die Kirche gut ſey? So denkt unſre künſtleriſche — und kirchliche? — Epigonenzeit; die Reformatoren des ſechzehnten

Jahrhunderts haben nicht alſo gedacht, und die großen ſchöpferiſchen Künſtler ſchöpferiſcher Perioden noch viel weniger. Paleſtrina, Händel, Bach, ſelbſt Haydn, Mozart und Beethoven dichteten in ihren eigenſten und neueſten Formen geiſtliche Muſik; es fiel ihnen gar ſelten ein, veralteſte Weiſen für die Kirche künſtlich nachzuahmen. Mendelsſohn dagegen mußte ſich ſchon bequemen, altmodiſch zu ſtyliſiren, wo er recht geiſtlich ſeyn wollte. Dies beweist aber nicht, daß der geiſtliche Styl ſchlechtweg altmodiſch ſeyn müſſe, ſondern lediglich, daß uns in der Kirche wie in der Kunſt der naive Glaube abhanden gekommen iſt. Als man noch mauerfeſt in dieſem Glauben ſtand, da dachte man noch an keine Scheidung weltlicher und kirchlicher Kunſtformen; erſt als man wankend ward, trennte ſich ein weltlicher Styl von dem kirchlichen; und als man jenen naiven Glauben gar verlor, da gliederte man vollends kirchliche, geiſtliche und weltliche Form.

Aber ſollen wir denn in der Kirche muſiciren wie im Theater oder auf dem Jahrmarkt? Gewiß nicht. Die Kunſtformen der Zeit dürfen in der Kirche nur ihre ſtrengſte, reinſte und würdevollſte Anwendung finden, und obgleich eine kirchliche Muſik durchaus nicht undramatiſch zu ſeyn braucht (Orlando Laſſo ſo gut wie Bach waren gewaltige Dramatiker in der Kirche), ſo gehört doch das Bühnenpathos der rein ſubjectiven Leidenſchaft gewiß nicht vor den Altar. Vor allem aber ſey die Kirchenmuſik des blos ſinnlichen Reizes der ſpielenden Form entkleidet; im Gedanken reich, einfältig im Schmucke der Figuren. Dies letztere fand man nicht mehr in einer ſinnenreizenden, veräußerlichten Kunſt des Tages und glaubte darum, für die Kirche dürfe nur das Todte lebendig,

nur das Vertrocknete frisch, nur das Veraltete neu seyn, weil wir diesem freilich den Sinnenreiz nicht mehr anmerken, welchen es für längst begrabene Geschlechter hatte.

Es fällt mir im Traume nicht bei, solche kleine geistliche Opern, wie die Cantaten Bach's, zur Aufführung bei unserm Gottesdienste zu empfehlen. Nicht weil sie unkirchlich, sondern weil sie in zu vielen Stücken veraltet und überhaupt nur dem musikgeschichtlich Gebildeten nicht aber einer ganzen Gemeinde rein verständlich sind. Allein angesichts dieser Zeugnisse aus alten Tagen fühle ich um so tiefer den Rückschritt, daß der ausgeführtere, der Gegenwart eigene, Kunstgesang fast ganz von unsern protestantischen Kirchenchören verschwunden ist, und damit zugleich ein mächtiges Element für unsre musikalische Volkserziehung.

Wir rühmen uns mit Recht des wiederauflebenden Eifers für das Studium der ältern Kirchenmusik, die mit guter Auswahl noch gar vielfach brauchbar wäre zur Erhöhung unsers protestantischen Gottesdienstes. In's Concert paßt sie nicht; in die Kirche darf sie nicht passen. So ist dieses neue Studium lediglich den Gelehrten gewonnen, ob es wohl auch den Gemeinden fruchtbar seyn könnte. In einigen Kirchen, wo man dergleichen kleinere und allgemein verständliche Werke wieder mit dem protestantischen Cultus zu verflechten wagt, geht man dabei so spitz wie auf Eiern einher. Es darf z. B. wohl eine Nummer von Schütz, Eccard, Gallus, Bach, wohl gar von Mendelssohn gesungen werden, aber der Name des Tonsetzers und das Datum des Werkes darf nicht auf den Kirchenzettel. Man nennt doch den Namen des Predigers auf demselben Zettel, man druckt neuerdings auch wieder

Dichter und Datum unter die Gesangbuchslieder. Sind die alten Musiker allein so gottlos gewesen, daß man ihre Namen verschweigen muß vor einer modernen Gemeinde? Dies ist es nicht. Allein der Kirchenzettel soll nicht wie ein Concertzettel aussehen, Niemand soll in die Kirche gelockt werden um der Musik willen, die Musik soll überhaupt nur religiös erbauen, nicht künstlerisch. Eine Scheidung der letzteren Art ist aber nur bei dem ganz rohen Haufen und selbst hier nur annähernd möglich. Ein geistliches Musikstück, mit historischer Erkenntniß seiner Gedanken und Formen angehört, wird den Musikgebildeten auch religiös unendlich tiefer und ruhiger erbauen, als ein räthselhaftes Werk, dessen kritische Entzifferung, wenn man ihn absichtlich über den Autor im Dunkeln läßt, nun erst recht seinen technischen Scharfsinn reizt und ihn so in ganz profaner Weise von dem eigentlichen Erbauungszwecke vollständig abzieht. Oder meint man, es sey überhaupt erbaulicher, über ein unverstandenes Kunstwerk so obenhinaus träumen, als in klarem Verständniß die Gedanken und Gefühle des religiösen Sängers nachdenken und nachempfinden? Dann wäre freilich den dümmsten Menschen vom lieben Gott die Erbauung am leichtesten gemacht. Wer nichts von Musik versteht, dem ist es ohnehin gleichgültig, ob er den Namen Schütz oder Gallus auf dem Zettel liest, wer aber etwas davon versteht, dem ist es ein Aergerniß, wenn man ihm in der Kirche kunstgeschichtliche Räthsel vorlegt, und dadurch sein Denken und Sinnen geradezu aus der Kirche hinaus und ins Studirzimmer lockt. Ich denke doch, eben in der Erkenntniß der poetisch volksbildenden Kraft unserer Gesangbuchslieder hat man Dichternamen und Jahr-

zahlen wieder in die Gesangbücher eingedruckt, damit die strebsameren Gemeindeglieder diesen Dichtern weiter nachgehen und zugleich ein Bewußtseyn von der Geschichte des protestantischen Kirchenliedes selbst aus dem bloßen Gesangbuch gewinnen könnten. So wird man auch die Namen unserer Kirchenmusiker nicht mehr verschweigen, wenn die Erkenntniß von der volksbildenden Kraft der ächten Musik dereinst unseren Theologen voll und ganz aufgegangen seyn wird.

Selbst bei vielen Katholiken regt sich jetzt der Gedanke, ob es nicht würdiger sey, statt ihrer reichen, oft freilich mit übermäßigem Prunk beladenen neueren Kirchenmusik lediglich die einfachen reinen Vocalsätze im Palestrinastyle beim Cultus beizubehalten. Wie können aber die Geistlichen über die wuchernden sittenverderbenden Einflüsse einer lüderlichen Tanz- und Opernmusik klagen, wenn sie selber dahin wirken, daß eine den Formen der Zeit und dem Ohre des Volkes naheliegende Musik fast gar nicht mehr gehört werden kann? Denn Palestrina und unsere Bauern sind doch wahrhaftig wie durch ein Weltmeer von einander geschieden, und zwischen der historischen Bildung der Gelehrten und dem Volksleben wird durch solchen Purismus erst recht eine Kluft gerissen, die fürder keine Brücke mehr trägt.

Protestantische Geistliche erklären es jetzt häufig für Mißbrauch, daß in Stunden, wo die Kirche leer steht, etwa ein Orgelconcert darin abgehalten oder ein Oratorium aufgeführt werde, während selbst die kirchlich so strengen Engländer ihre Kirchen gern zu solchen Zwecken öffnen. In der That hat auch in dem musikarmen England die geistliche Musik einen weit breiteren Boden in allem Volke als bei uns. Einem

Concert mit ſchlechtem oder profanem Programm ſoll man freilich die Kirchenthüren verſchließen; außerdem aber ſcheint es mir viel mehr dem Zweck der Kirche, als eines Hauſes des Herrn, zu entſprechen, wenn unter der Zuhörerſchaft eines geiſtlichen Concerts in ihren Mauern auch nur Drei ſich durch die göttliche Kraft der Muſik zu Gott erhoben fühlen, als wenn ſie leer ſteht. Bekanntlich erſtirbt die Kunſt des ächten Orgelſatzes immer mehr und kaum denkt noch ein Componiſt bedeutenden Ranges daran, Orgelwerke zu ſchreiben. Auch die ausgezeichneten Organiſten ſind ſelten geworden. Natürlich. Wozu ſollen ſich große Tonſetzer und Spieler für dieſes Inſtrument bilden, wenn ihnen ein ausgeführter Vortrag weder beim Cultus noch im Kirchenconcert geſtattet iſt und ſie höchſtens bei verſchloſſenen Thüren und für ſich allein ihre Kunſt entfalten können? Die Orgel iſt ſchier geſtrichen aus dem Kreiſe der lebenden Inſtrumente, und den Triumph davon hat wahrlich nicht die gediegene Muſikbildung, ſondern die Afterkunſt jener extremen Manieriſten des ſubjectiven Pathos, die ſchon lange mit Hector Berlioz vermeinen, die im leidenſchaftloſen Gleichmaße des Tones erhabene Orgel ſey eben darum das langweiligſte und unbrauchbarſte aller Tonwerkzeuge.

Doch genug meiner Ketzereien; denn ſelbſt meine theologiſchen Freunde werden dieſe Gedanken für nichts beſſeres anſehen. Ich ſchreibe ſie aber dennoch nieder, überzeugt, daß es eine Pflicht der Kirche, als unſerer älteſten Kunſtſchule, ſey, auch heute noch mitzuwirken zur künſtleriſchen Erziehung des Volkes.

Vierter Brief.

Volksgesang.

Mein letzter Brief schloß mit ernsten Betrachtungen; ich habe seitdem fröhliche Reisetage verlebt und lenke unter dem frischen Eindruck derselben mein Thema in eine neue Tonart. Ich durchwanderte das bayerische Hochgebirg, eine Landschaft, die eben so reich ist an Naturschönheit als arm an Kunstwerken. Dennoch hat das Volk eine wunderbare künstlerische Ader. Und so ward ich denn auch hier in meinen Kunststudien angeregt, obgleich ich während der ganzen Reise nichts gehört noch gesehen habe von eigentlicher Kunst. Ich hörte nur das Gejauchze und die Lieder und Tanzweisen der Bauern; allein ich lernte dabei, wie vortrefflich das Volk sich selber musikalisch erziehen kann, wenn ihm nirgends fremde Hände ins Zeug pfuschen. Solches ist freilich fast überall schon so reichlich geschehen, daß man eben in die einsamsten Alpenthäler blicken muß, um hier überhaupt noch von Selbsterziehung zu reden.

All diese Musik der Gebirgsbauern knüpft sich enge an den Boden. Jedes Thal hat seine eigenen Lieder, jede Landschaft ihr eigenes Gejauchze. Viele Lieder ziehen sich wohl auch durch's ganze Gebirg, aber die bedeutendsten Orte wollen dazu auch wieder ihren besonderen Sang haben. Am Tegernsee jauchzt man anders als am Inn oder an der Salzach, und wenn uns die Sennerin von ferne her mit diesem musikalischen Jubelrufe grüßt, dann weiß das kundige Ohr sogleich, ob sie eine einheimische oder fremde ist und aus welchen Bergen. Dieses Jauchzen ist eine oft sehr originelle melodische

Phraſe, ein lang gehaltener hoher Ton, von dem man in örtlich verſchiedener Intervallenfolge meiſt zur Octave herabſteigt. Gleich dem Volkslied, deſſen fragmentariſche Baſis das Gejauchze, wird es jeder Stimmung angepaßt, zu jeglichem Signal gebraucht. Der letzte Nachruf des Abſchiedes und der Freudenſchrei des Wiederſehens, das ſtille Wonnegefühl eines ſonnigen Tages, wie der lauteſte Feſtjubel, der Gruß an den Wanderer: alles dies wird mit den gleichen Tönen des Jauchzens ebenſo deutlich und unterſchieden ausgeſprochen, wie der Kegelbube dieſelben anſchlägt, wenn alle Neun geworfen ſind, oder der Scheibenwärter, wenn in's Schwarze getroffen iſt. Das Volk hat ſo großes Entzücken an dieſen ewig wiederholten Tönen, weil es weiß, daß ſie ganz ſein eigen ſind. Und in dieſem Gedanken iſt zugleich der höchſte pädagogiſche Werth ächter Volksmuſik ausgeſprochen.

Wenn die Liebe am eigenſten Beſitz ſchon die bloße Phraſe des Jauchzens als ein Symbol der Heimath und als unerſchöpflich ſchön erſcheinen läßt, wie viel mehr muß dies noch von dem ausgeführten Lied und der Tanzweiſe einer Gegend gelten? Muſikaliſch ſind dieſe Dinge ja oft von ſehr geringem Werthe, dennoch aber freuen wir uns ſolcher Muſik, weil ſie uns geſund dünkt. Was heißt hier geſund? Man ſagt wohl: was wahr und ächt iſt. Aber was iſt hier wahr und ächt? Ein Lied deſſen Form und Gedanke, im Volke ſelbſt erwachſen, nichts anderes ausſpricht als was dieſe Volksgruppe ſelber fühlt, begreift und auszuſprechen ſich berufen und gedrungen fühlt, ſolch ein eigenes Lied iſt allemal auch ein geſundes und wahres Volkslied. Es kann darum äſthetiſch arm, geringhaltig, incorrect ſeyn, aber es iſt doch geſund und

wahr. Denn es gibt allerdings ſchlechte geſunde Muſik, aber freilich nicht umgekehrt auch gute ungeſunde. Man ſpricht von unverdauter Muſik, die vielerlei Volk gedankenlos weiterſinge. Der Ausdruck trifft; denn ſolche muſikaliſche Formen und Gedanken, die dem Organismus einer Volksgruppe fremdartig, von außen ihm eingetränkt worden, unverdaute und unverdauliche Stoffe, ſind allerdings, wie jeder Doctor weiß, höchſt ungeſund. Wenn die Tanzmuſik auf einer Bauernkirmeß mit verminderten Septimenaccorden und ſentimentalen Terzen-Vorhalten kokettirt, ſo iſt dieß ganz ebenſo widerlich, wie wenn die Bauern in Frack und Ballſchuhen tanzten ſtatt in Joppen und Wadenſtiefeln. Nicht minder verkehrt iſt es aber auch, wenn unſre Modecomponiſten in künſtlicher Einfalt nachgeäffte „Volkslieder“ für den Salon ſchreiben. Wir ſollen uns an den Weiſen des Volkes erfriſchen, wir ſollen ſie auch mit unſern eigenen Ideen verarbeiten, aber wir ſollen ſie nicht nachäffen.

Als der König das Hochgebirg bereiste, kam vor einem der ſangreichſten Dörfer zwiſchen Iſar und Inn die ganze Gemeinde ihrem Fürſten entgegen und ſang ihm ihre ſchönſten eigenen Lieder. Und als ſich darauf der König lange mit dem Ortsvorſteher unterhalten hatte und ihn zuletzt huldvoll mit dem Worte entließ: „Ich bin recht zufrieden mit Euch!“ erwiderte der Vorſteher in treuherziger Zuverſicht dem Könige: „und wir ſind es auch mit Euch!“

So kann nur noch ein Bauer ſprechen, der eigenes Kleid hat, eigenes Haus, eigenen Brauch und eigenen Sang und Tanz. Sollte er aber je eines oder das andere aufgeben, ſo will ich viel lieber noch, er ſchafft ſich einen

städtischen Rock an als städtische Lieder. Man kann in Deutschland zwar nicht sagen, wo ächtes Bauernleben blüht, da blühet auch noch ächter Bauerngesang. Denn leider singen viele unserer besten Bauerschaften gar nicht mehr und in einigen tief gesunkenen Gauen tönt noch ein ächtes und eigenes Lied als der letzte wehmüthige Nachhall verlorener besserer Tage. Aber umgekehrt darf man behaupten: wo eine unverdaute städtische Modemusik auf dem Lande das Feld gewonnen hat, da ist auch der Bauer verdorben.

Aber — werden Sie sagen — das Alles sind Dinge, die sich von selber machen müssen, und es ist nicht abzusehen, wie hier eine äußere Macht erziehend einwirken soll. Ganz gewiß. Ich selber schrieb ja auch, wie vortrefflich das Volk sich musikalisch zu erziehen wisse, wenn ihm nirgends fremde Hände in's Zeug pfuschten, und will Ihnen nur auch ein Beispiel solcher Pfuscherei mittheilen.

Bald nach dem Vorfall der vorgedachten Anekdote fuhr ich durch dasselbe Dorf mit einem Postillon aus der Gegend. Der Bursche war zur Musik aufgelegt wie alle seine Landsleute und blies sein Horn vortrefflich. Aber was blies er in diesen durch ihren eigenen, unberührten Sang berühmten Thälern? Heine's „Schönste Augen" in der lüderlich sentimentalen Melodie von Stighelli! Ein altbayerischer Postillon, so stockig und maulfaul, daß man nicht einmal über Weg und Steg drei Worte aus ihm hervorlocken kann, bläst den Bauern am Fuße des Wendelstein alltäglich die Weise vor:

„Auf deine schönen Augen
Hab' ich ein ganzes Heer
Unsterblicher Lieder gedichtet" —

Ich fuhr zwar nicht aus der Haut über diesen Postillon mit seinen „unsterblichen Liedern", aber ich glaube fest, daß die Bauern über kurz oder lang aus ihrer Haut fahren, mit ihren guten Liedern auch manche andere gute Sitte um städtischen Flitter eintauschen und einen ganz andern Menschen anziehen werden, wenn man ihnen standhaft solches Zeug vorsingt.

Nun fördert man aber officiell das musikalische Talent der Postillone. In verschiedenen deutschen Staaten sind Preise ausgesetzt für die Postillone, welche am besten blasen. Ich würde vielmehr Preise aussetzen für die Postillone, welche das Beste blasen, nämlich die ächtesten, schönsten Volksweisen. Mit Jenem lockt man den Reiz des Virtuosenthums gar unter den Bauern hervor; mit diesem übt man musikalische Volkserziehung. Der Virtuosen auf der Estrade des Concertsaales haben wir ja leider schon zu viele; muß denn die Postverwaltung auch noch Virtuosen für den Bock des Eilwagens ausbilden? Und zum Preise schenkt man dem gekrönten Postillon wohl gar ein recht kunstreiches Posthorn mit Ventilen, ein Ventilhorn, auf welchem man die ganze Chromatik der modernen Ball- und Opernmusik blasen kann, während das alte rohe Posthorn den Postillon zwang, sich hübsch in den einfachen Naturtönen des Volksliedes zu halten.

Ich hätte wahrlich diese Postillonsgeschichten nicht berührt; allein Sie meinen, der Staat könne direct nichts thun zur musikalischen Volkserziehung? Sie sehen aber, er greift hier ja bereits direct ein, nur mehr pfuschend als fördernd. Denn ein solcher preisgekrönter Postillon mit dem Ventilhorn, der den Bauern mit völlig fremden, unverdauten

Phraſen die eigene Sangesweiſe verdirbt, iſt eine Kunſtautorität im Dorfe, oft eine größere muſikaliſche Autorität als Pfarrer und Schulmeiſter. Krönte man ihn für das Blaſen ächter Volkslieder, ſo würde man Gutes ſtiften. Sollen denn unſre Politiker abſolut blos gute Menſchen, aber ſchlechte Muſikanten ſeyn?

Und da ich nun doch einmal von Preiſen und Kronen rede, ſo meine ich, bei unſern landwirthſchaftlichen Volksfeſten, wo man bis jetzt in der Regel nur die Ochſen und Pferde krönt, ſollte man auch dazu eine höhere Saite anſchlagen und neben das Wettrennen, Wettpflügen und Wettſpielen auch ein Wettſingen der Bauern ſetzen. Der Preis aber dürfte nicht ſchlechtweg denen zufallen, die am beſten, ſondern die auch zugleich das Beſte ſingen, nämlich die ächteſten, auf dem eigenen Boden gewachſenen Volkslieder.

Ich weiß, Sie achten dieſe Dinge nicht für klein; denn nicht von oben herab, ſondern von unten herauf reformirt man das öffentliche Leben, und ich fange ja eigentlich nur darum bei den preisgekrönten Poſtillonen an, damit ich mit Beethoven ſchließen kann.

Fünfter Brief.

Heermuſik.

Aus den Budgets unſerer Kriegsminiſterien werden ſtattliche Regimentsmuſiken und Horniſtencorps beſoldet. Der Heerdienſt iſt ja in o manchem Stück eine Schule für das

Volk, warum nicht auch in der Musik? Eine ächte Militärmusik soll Volksmusik seyn, sie soll sich enge den wirklichen Volksliedern anschließen; das gibt recht lustig und hell tönende, recht kriegerische Weisen. Es entspricht zugleich dem nationalen Charakter des Heeres, welches sich auch musikalisch nicht mit geborgten Lappen schmücken soll. (Nur muß ich mich gleich von vornherein verwahren, als ob jedes deutsche Volkslied, jedes tändelnde oder sentimentale Schnaderhüpferl auch zum Soldatenliede tauge. Habe ich doch unlängst von einer Regimentsmusik gar das „Mädele ruck, ruck, ruck" als Marsch aufspielen hören, wobei es Einem ordentlich leid that, daß Männer mit Degen und Schnurrbart ganz ernsthaft hinter einem solchen Liede einherziehen mußten.)

Den bildenden Einfluß der eigenen Volkslieder und ächter Soldatenweisen auf das Heer hat man thatsächlich anerkannt; denn wohl in den meisten deutschen Armeen bestehen besondere Sängerchöre, die Soldaten werden zum Singen guter frischer Lieder angehalten und manches dieser Lieder nimmt der ausgediente Mann in die Heimath mit, wo es mit den originalen Gesängen des Volkes untrennbar verwächst. Aber was man so im Gesange gut macht, das verdirbt man in der Instrumentalmusik: im Chore singen die Soldaten nationale Weisen und auf der Parade wird ihnen Donizetti und Verdi vorgeblasen und ein ganzer Hofball parfümirter Polka's und Mazurka's. Es ist als ob für die Gemeinen gesungen und für die Officiere gespielt würde. Die Wirkung der Militärmusik auf den Geschmack der Massen ist aber tief und weitverzweigt. Wie die Landmesse dem Volksgesang Fingerzeige des höheren Kunststyles gibt, wie der

Thurmchoral den Ernst des geistlichen Liedes auch am Werktag dem Bauern einprägt, so schmettert ihm die Militärmusik Melodien des Prunkes und Festjubels in's Ohr, welche für die Entwickelung selbst der einfältigsten Sing- und Tanzweisen durchaus nicht verloren gehen. Die Parade ist das Odeon, das Gewandhaus nicht blos des Soldaten, sondern des geringeren und bildungsloseren Mannes überhaupt. Aber welch wunderliche, verwirrende Klänge nimmt er aus diesem Odeon mit nach Hause! Ist doch diese Parademusik längst sprüchwörtlich geworden für eine hohle renommistische Spectakelmusik. Der Abhub lüderlicher pariser und italienischer Opernmelodien dringt nicht unmittelbar aus den Theatern so tief in das Ohr unserer Nation als es leider der Fall ist. Er muß vorher noch einmal in's Kleine verarbeitet, noch einmal verwässert werden, und dies geschieht zumeist durch jene fabrikmäßigen Klavierstücke, welche die grobe Münze des Theaters in zahllose Kupferpfennige umwechseln, und dann durch unsre Militärmusiken. Durch den Kanal der letzteren geht die fremde Weise, verballhornt, unverdaut und unverstanden alle Stadien des Musikantengewerbes hinab bis zur Dorfkirmeß. In vielen Gauen hat der eigene Gesang des Volkes längst nicht mehr Stand halten können gegen die wälsche Opernmelodie, welche dem Bauern auf der Parade wie auf allen Tanzböden eingetrichtert wird. In der Kriegsmusik sollten sich alle ächt nationalen Weisen sammeln, alles Volk erhebend und begeisternd; statt dessen schlägt uns diese Musik das deutsche Volkslied vollends todt, damit sich die Lieutenants an Arien und Tanzstücken unter der Fahne erheben und begeistern können, musikalisch träumend von einer Primadonna oder von ihren

Tänzerinnen vom letzten Ball. Wenn mancher alte Haudegen von einem General, der zum Glücke unmusikalisch ist, die ganze verkünstelte Militärmusik zum Teufel wünscht, so liegt diesem frommen Wunsche ein sehr richtiger Instinkt, ja ein ganz feiner künstlerischer und soldatischer Takt zu Grunde. Muß denn auch unser nationales Selbstgefühl nicht tief beschämt werden, wenn wir heute oder morgen den Italienern oder Franzosen entgegenrückten, während unsre Musikchöre denselben Kriegsmärsche entgegenbliesen, die aus italienischen oder französischen Opern zusammengestohlen sind?

Aber was sollen wir denn blasen? Das reine Volkslied freilich auch nicht; allein so gut man jegliche Arie marschgerecht verarbeitet, kann man's auch mit den Motiven unzähliger Volkslieder. Man gewinnt dadurch nicht blos nationale Kriegsweisen, sondern man bildet auch den Volksgesang weiter. Denn dieser soll ja nicht stehen bleiben; er soll seine Formen fort und fort reinigen und erneuern, er soll neue Ideen und Figuren von Außen aufnehmen, nur müssen es verwandte und verstandene Ideen und Figuren seyn. Darum ist es so heilsam, die ächten Lieder größerer Landstriche zu sammeln und unter dem Volk zu verbreiten: die Leute assimiliren sich dadurch das Fremde und doch Verwandte und erweitern unvermerkt ihren Liederkreis. Vor etlichen Jahren gab Herzog Max in Bayern eine solche Sammlung für das bayerische Hochgebirg heraus; aber einzelne Pfarrer nahmen den Bauern das frische Liederbüchlein weg, wegen etlicher verliebter Verse, als ob die jungen Bursche allesammt gleich ihnen zum Cölibat geschworen hätten. Große musikalische Pädagogen scheinen diese Pfarrer freilich nicht gewesen zu seyn.

Als eine leibhaftige Propaganda für die Erweiterung des Liederkreises auf nationalem Boden sollte eben auch unsere Kriegsmusik auftreten. Sie hat dabei weit leichteres Spiel als jene Liederbüchlein und braucht sich auch keineswegs zu beschränken auf Motive der Volksweise im engeren Sinn. Gerade unsre größten Tonmeister stehen in der sicheren Plastik ihrer gewaltigsten Melodieen dem Volkslied so nahe, daß sie hier dem ganzen Volke verständlich sind und auf dessen Gesang befruchtend zurückwirken können. Oder ist so mancher Marsch von Händel und Gluck nicht eine erhabenere, deutschere und volksthümlichere Kriegsmusik, als eine Arie von Donizetti? Und wenn es gar ein Marsch aus einem Händel'schen Oratorium wäre? Hält man den zermalmenden Ernst, der hier wie mit dem Tritt eines Riesen einherschreitet, etwa für unkriegerisch? Ich glaube fast. Denn wir sind ja nur noch gewöhnt, mit Balltänzen und leichtem Opernsang unsre Mannen zur Schlacht zu führen! Aber diese Sitte, welche das Theater und den Tanzsaal überall dem Heere so nahe rückte, stammt eben aus faulen Friedenstagen, wo die Parade wesentlich eine große Volkskomödie im Freien gewesen ist, und der Statistendienst in Oper und Ballet viel wichtiger für die Grenadiere, als der Dienst in der Fronte und auf der Wacht. Alle unsre großen Klassiker bergen zahllose ächt volksthümliche Motive zur Militärmusik. Aber man hält es vielleicht für eine Profanation, aus so hohen Meistern zu schöpfen, und manchem strenggläubigen Musiker schauert wohl gar die Haut, wenn er sich etwa die Themen des Finale's von Beethoven's Cmoll-Symphonie als Parademarsch und den Götterfunken der Freude aus der

neunten als Feldschritt zurechtgeschnitten dächte. Freilich muß unsre Militärmusik arg heruntergekommen seyn, wenn es wie eine Profanation aussieht, eine hohe Weise in ihren Formen allem Volke zu verkünden! Andere fürchten, solch hohe Weisen möchten im Munde unsrer Regimentstrompeter und Hautboisten zu Gemeinplätzen abgeblasen werden und ihren aristokratischen Odeur im Concerte verlieren, wie ja auch manche Kapellmeister keine Haydn'schen Symphonien mehr im Concerte aufführen mögen, weil deren Menuette und Adagios in den Zwischenakten des Drama's trivialisirt werden. Das ist jene Beschränktheit der Musiker, die immer nur ein neues und appartes Stück für vornehm hält, nach der Weise der Schneider und Kattunfabrikanten. Kein Architekt glaubt, der Straßburger Münster verliere an Wirkung, weil tausend mangelhafte Abbildungen seiner Thurmseite umlaufen, kein Maler, Rafaels Bilder würden entwerthet, weil die Schule von Athen in Holzschnitt im Pfennigmagazin steht. Warum leben denn so viele Musiker allein dieses Glaubens? Gerade darin bestehen ja die größten Meister ihre Feuerprobe, daß sie in aller handwerklicher Verarbeitung niemals ganz zu verderben sind, daß ihr Geist niemals ganz auszutreiben ist, sofern nur etliche ächte Grundlinien stehen bleiben.

Wenn man aber mit so leichter Mühe von Außen her verderbend auf die musikalische Erziehung des Volkes wirken kann, sollte es dann so unmöglich seyn, mit denselben Kräften fördernd zu wirken? Unnahbar ist ein Ort doch wenigstens nicht, an welchem man Zerstörung übt; aber freilich ist Zerstören leichter als Aufbauen.

Sechster Brief.

Geige und Klavier.

Wir führen die Jugend zum Studium der Poeten alter und neuer Zeit, nicht, damit sie Verse machen und Gedichte deklamiren lerne, sondern auf daß sie den Geist der Völker und Zeiten erkenne und unterscheide, wie er sich in der Dichtkunst spiegelt. Darum studirt man griechisch um der griechischen Dichter willen, die griechischen Dichter um der gesammten griechischen Cultur willen, griechische, römische und deutsche Cultur aber um der Humanität, um der freien menschlichen Bildung willen, und nennt also das Ganze Humanitätsstudien.

So hoch greift man's beim Musikunterricht noch lange nicht. Wir lassen unsern Kindern das Klavierspielen, Geigen, Singen lehren, an guten und schlechten Mustern; sie können dann mit diesen Fertigkeiten treiben, was ihnen beliebt. Die meisten Musiker wissen sich selber nicht einmal Rechenschaft zu geben über Geschichte und Aesthetik ihrer Kunst: wie sollten sie das Andern beibringen? Wer aber blos spielen kann, der kann eben nichts weiter als — spielen. Spielen ist ein Zeitvertreib und jeder bloße Zeitvertreib macht zuletzt dumm. Ich spreche hier nicht von der Heranbildung junger Künstler, sondern von der allgemeinen Erziehung durch die Kunst. Da hat es dann doch wahrhaftig einen gar kleinen pädagogischen Werth, wenn Einer fingerfertig wird auf dem Klavier oder der Geige; hingegen einen sehr hohen, wenn er es dahin bringt, gute Musik zu verstehen, tüchtig Partitur

zu lesen, die Gesetze der Composition zu begreifen und in ihrer Anwendung zu beurtheilen, die Style der verschiedenen Zeiten und Schulen sich einzuprägen und die großen Meister in ihrem historischen Charakterbilde stets leibhaftig vor Augen zu haben. Jenes ist bloßer Musikunterricht; dieses musikalische Erziehung.

Es sind in neuester Zeit eine Menge billiger Partitur-Ausgaben erschienen, und ein unschätzbarer Gewinn ward uns namentlich durch die handlichen Partiturstiche der größten Kammer- und Concertwerke, der Quartette und Symphonien unserer drei großen Instrumentalmeister: Haydn, Mozart und Beethoven. Wie wenig können aber diese nationalen Schätze vorerst benutzt werden, da die große Mehrzahl unserer Musikfreunde und sehr viele Musiker dazu solche Partituren gar nicht zu lesen vermögen oder doch die damit verbundene Geistesarbeit scheuen! Was hilft uns denn all unser endloses Musiciren, wenn es uns nicht einmal befähigt, die edelsten Werke unserer Klassiker im Original und ohne die Eselsbrücke eines Klavierauszugs für uns zu genießen und zu studiren?

Wie das einseitige Haften an der Technik der Fluch unserer gegenwärtigen Musikzustände ist, so auch insbesondere des Musikunterrichts. Die Musik wird ruinirt durch die Musiker. Mit demselben Aufwand an Zeit und Kraft, den wir daransetzen, daß die Schüler die technischen Schwierigkeiten werthloser Tagesmusik überwinden, brächte man sie auch zum Spiel und Verständniß der einfachen Partituren klassischer Meister. Mit solcher Kunst könnten unsere jungen Herren und Damen dann freilich nicht im Salon glänzen,

allein es wäre ihnen dafür eine Fülle des reichſten Bildungsſtoffes für's ganze Leben erſchloſſen. Die Faulen und Unbegabten aber, die immer noch erträglich klimpern lernen, ſchreckten vorweg vor der ernſteren Arbeit zurück und hingen die Muſik gleich ganz an den Nagel.

Damit Sie jedoch nicht meinen, ich fordere das Unmögliche, ſo will ich an einige Züge aus meinen eigenen muſikaliſchen Lehrjahren anknüpfen, wo mich Glück und Zufall auf Umwegen zu denſelben Zielen führte, die man geraden Weges und mit Abſicht dann doch wohl noch weit ſicherer und bequemer wird erreichen können.

Ich lernte frühzeitig die Geige: von dem Klavier dagegen hielt mich mein Vater möglichſt lange fern; denn er haßte dieſes Inſtrument als buhleriſch, charakterlos und widerborſtig gegen eine ſtrenge Stimmführung, und wenigſtens ein Theil ſeiner Abneigung hat ſich auch auf den Sohn vererbt, der das Klavier am liebſten als ein höchſt nothwendiges Uebel gelten laſſen möchte.

Dagegen war mein Vater ein leidenſchaftlicher Quartettſpieler, und ein regelmäßiges Streichquartett im Hauſe ſein Stolz und ſeine Freude. Ich achte es als einen großen Segen für mein ganzes Leben, daß ich ſo manches Jahr lang, da ich noch gar nicht oder nur ganz dürftig muſiciren konnte, dennoch viele hundertmal mit den keuſcheſten, reinſten und reichſten Weiſen Haydn's, Mozart's und Beethoven's in den Schlaf gegeigt worden bin! Denn wenn auch ein Kind ſo hohe Werke nicht verſteht, ſo iſt es doch nicht gleichgültig, ob zuerſt Traumbilder himmliſcher Schönheit oder verzerrter und ſeichter Manier vor unſerer Seele dämmern.

Genug, ich lernte zu jenen großen Meistern wie zu den treuesten väterlichen Freunden aufblicken, noch ehe ich sie verstand, und sie wurden mir schon sehr frühe eine Autorität, ein Heiligthum, woran mir Keiner tasten durfte.

Es ist hier nicht meine Sache, nachzuweisen, wie man geigen lernt. Technische Schule macht man an Schulstücken und nicht an Tondichtungen. Aber wer die Scalen geigt etwa mit jener geistvoll contrapunktirten Begleitung, welche Cherubini für die Violinschule des Pariser Conservatoriums geschrieben hat, wer also schon beim bloßen Handwerksstudium klassische Luft athmet, dem ist damit von Anbeginn die Lehre gegeben, über dem Handwerk niemals die Kunst zu vergessen.

Deutsche und italienische Meister der klassischen Periode bieten unendlichen Stoff zu guten Schulstücken; man muß sich nur die Mühe nehmen, die einfachsten, edelsten und charaktervollsten Weisen für diesen Zweck auszuziehen und zu bearbeiten. Viele Tondichter zweiten und dritten Ranges, aber aus guter Zeit, bergen, obgleich im Ganzen veraltet, im Einzelnen oft gerade die köstlichsten Perlen für diesen Zweck. Welcher Violinlehrer und welcher Klavierlehrer gewinnt den Ruhm, handgerechte kurze Schulstücke herzurichten aus den Werken Händel's, Bach's und seiner Söhne, Scarlatti's, Leo's, Durante's, Pergolese's, Besozzi's, Hasse's, Benda's, Gluck's, der großen Wiener Meister und ihres reichen Schülerkreises? Uebungsstücke, blos für den Schulzweck erfunden, sind immer todt und entzünden kein Leben, und ein Mann, der, wie Bach, Klavierübungen schreibt, die trotzdem unvergängliche Kunstwerke, ist vielleicht in der ganzen Kunstgeschichte nicht zum Zweitenmale dagewesen.

Wie man für die Schule Anthologien aus den klassischen Dichtern macht, so mache man sie auch aus den klassischen Musikern: dies wäre ein Grundstein zum historischen Studium der Musik. Auch bei der bloßen Fingerübung wird sich dann der Schüler unvermerkt schon einleben in einen edeln und reinen Styl; er wird nicht blos Musik spielen, sondern auch Musik verstehen lernen.

Für diesen ganzen Gang einer historischen Erziehung ist aber die Wahl des Instrumentes entscheidend, woran man das Handwerkliche des Spielens sich aneignet. Die Lieblingsinstrumente der Dilettanten bezeichneten zu jeder Zeit den Geist der Epoche. In den Tagen des schnörkelhaften Rococo plagten sich die Liebhaber mit der eigensinnigen, complicirten Laute, mit der überladenen Viole d'amour, überhaupt mit tonschwachen, ein ewiges Harpeggio begünstigenden Saiteninstrumenten. In der klassischen Periode kam dagegen bei den Musikfreunden die Geige obenauf, dieses wunderbare Instrument, welches darum das ausdrucksfähigste ist, weil es das einfachste, das Instrument, welches allezeit verdorben wurde, wenn man es durch äußere Zuthat verbessern wollte, das Instrument, welchem man vor Allen Seele zuschreibt, während es geistlos angefaßt das trockenste Holz bleibt — lauter Züge, die von der klassischen Musik ebensogut, wie von der Geige gelten. Zur Zeit der sentimentalen romantischen Epigonen dagegen siegte die weiche Flöte, die Harfe, die Guitarre, schwächliche Instrumente einseitigen Charakters, die mit Maß und dienend bezaubern können, im Unmaß aber und herrschend langweilen. Gegenwärtig beugt sich der Dilettantismus dem encyklopädischen aber charakterlosen Klavier,

dem rechten Tonwerkzeuge einer Kunstaera, die Alles verſuchen und reproduciren will, wobei ihr dann die Originalität des Schaffens naturgemäß verloren geht. Sehr charakteriſtiſch nennt man das Klavier jetzt häufig ſchlechtweg „das Inſtrument," wie man in den alten Tagen der abſoluten Kirchenmuſik die Orgel ſchlechtweg das Inſtrument, Organon, nannte.

Eine ordentliche muſikaliſche Erziehung heiſcht das Studium zweier Inſtrumente: zuerſt der Geige und ſpäter des Klaviers. Sie meinen wohl, dies ſey zu viel? Allerdings zu viel, wenn man zum bloßen Amüſement muſiciren, oder Virtuoſität auf einem Inſtrumente gewinnen will. Aber dieſe beiden Zwecke widerſprechen an ſich ſchon einer guten Muſikbildung. Ich begehre nur eine mäßige Technik; denn ſie genügt, um uns nicht zwar die vollendete Wiedergabe, wohl aber das volle Verſtändniß aller wahren Meiſterwerke zu erſchließen. Bekanntlich gebieten ſelbſt viele unſrer berühmteſten Kapellmeiſter und Komponiſten nur über ſolch eine mäßige Spiel-Technik und ſind darum doch in viel tieferem Sinne Muſiker, als die glänzendſten Virtuoſen. Ja man ſagt wohl gar ſprüchwörtlich: er ſpielt ſo ſchlecht wie ein Kapellmeiſter. Wem es aber zu ſauer dünkt, die zwei Hauptinſtrumente auch nur mäßig zu erlernen, der ſoll eben ſeinen Bildungsſtoff anderswo, als in der Muſik ſuchen. Denn wenn ich ſage, es werde dermalen zu viel muſicirt, ſo meine ich nicht, daß die Berufenen weniger, ſondern daß weniger Unberufene muſiciren ſollen. Sie ſehen übrigens, daß ich nur an junge Männer und nicht an die Frauen denke, für welche man ganz andere Briefe über muſikaliſche Erziehung ſchreiben müßte.

Die Geige führt uns zunächſt zu den älteren Klaſſikern; das Klavier wird — trotz Bach — immer mehr bei der modernen Zeit anknüpfen. Unſre klaſſiſchen Inſtrumentalmeiſter haben ihre originalſten Formen und Weiſen im Geiſte der Geige erſonnen, ſie haben ſogar häufig ihren Satz unbewußt für die Geige gedacht, wenn ſie für das Klavier ſchrieben; ſie componirten aus dem Streichquartett heraus, wie etwa Cornelius aus der Zeichnung heraus malt, die alten Venetianer dagegen aus der Farbe. Bei Beethoven beginnt der Uebergang zur modernen Art, die zunächſt am Klavier und für das Klavier muſikaliſch denkt und nur allzuoft die ächte Klavierphraſe auch auf Quartett, Orcheſter und Geſang überträgt. Die Schubert'ſchen Quartette z. B. ſind doch eigentlich nur großartige Klavierphantaſien für Streichinſtrumente bearbeitet, während mancher Haydn'ſche Klaviersatz umgekehrt das reine Streich-Duett iſt. So würde Bach der menſchlichen Stimme nicht ſo abenteuerliche Dinge zumuthen, wenn er nicht aus der Orgel heraus componirt hätte. Um Mozart vollauf zu würdigen, muß man Sänger und Geiger ſeyn, um Haydn ein Geiger; der bloße Klavierſpieler wird dieſe Meiſter immer zu gering ſchätzen; denn wo ſie für das Klavier mitunter nur in Formen ſpielten, die der Zeit verfallen, da enthüllen ſie im Quartett und der Symphonie ihre eigenſten unſterblichen Gedanken. Zum Verſtändniß der modernen Muſik muß man dagegen Klavier ſpielen. Eine Mendelsſohn'ſche Symphonie läßt ſich ganz wirkungsreich im Klavierauszuge geben; das einfachſte Haydn'ſche Quartett dagegen kann man ſo wenig in die Sprache des Klaviers überſetzen, wie den Homer in's Franzöſiſche. Wer aber Beethoven, den

großen Vermittler beider Extreme, vollauf würdigen will, der muß Klavier ſpielen und geigen können.

Die Geige weckt die Sehnſucht nach dem Partiturſtudium; das Klavier erfüllt ſie; die Geige lehrt uns die melodiſchen Formen in ihrer reinſten Plaſtik durchempfinden; das Klavier verbindet ſie. Daher entſetzt ſich der Geiger vor blos modulatoriſchen Effekten, die nicht in ſcharfer melodiſcher und contrapunktiſcher Geſtaltung durchgearbeitet ſind. Das Geigenſpiel iſt ein ſicheres Gegengift wider die formloſe, narkotiſche Modulationsmuſik der Wagnerſchen Schule. Dergleichen Dinge kann man nur am Klavier ausſinnen. Dazu heiſcht die Geige von Anbeginn eine ungleich mühſeligere Zucht der Schule, als das Klavier und ihre ſpröde Technik ſchreckt den talentloſen Schüler ſofort zurück, indeß das Klavier für den Spieler die Töne ſelber bildet und Muſik macht und ſo nicht ſelten die unberufenſten Leute verlockt, ihr Leben lang zu ihrer eigenen Verdummung an den verzauberten Taſten fortzuklimpern. Das Klavierſpiel konnte eine Modeſeuche werden, das Geigen wird es niemals.

Siebenter Brief.

Hiſtoriſche Studien.

Ich kehre zu meinem eigenen muſikaliſchen Entwickelungsgange zurück.

Die Geige wird erſt im Zuſammenſpiel vollauf lebendig. Im Quartett oder Trio eine leichte zweite Stimme mitſpielen zu dürfen, ward für mich allmählich der höchſte Lohn meiner

Studien. Nichts reizt aber mehr, in den innern Bau eines Tonwerkes zu blicken, als wenn man fleißig Mittelſtimmen ſpielt. Man lernt da Partitur hören, während der erſte Geiger häufig nur ſich ſelber hört. Partiturhören iſt aber die erſte Vorſtufe zum Partiturleſen. So zeigt das Quartettſpiel dem Schüler lockende Geheimniſſe in der Ferne, während das Klavier dieſe Geheimniſſe gleich ſichtbar darlegt und darum unendlich weniger das Nachdenken reizt.

Genug, ich begann durch das Quartett meine Schule mitten aus dem Centrum der abſoluten Muſik heraus und dachte mir, wer alle Quartette Haydn's, Mozart's und Beethoven's ſpielen könne, der ſey ein ganzer Geiger, und wer ſie alle verſtehe und in dem Wie und Warum jeglichen Tongefüges beurtheilen könne, der ſey ein ganzer Muſiker. Und man brauche da nicht weiter zu fragen, wer ſein Lehrmeiſter in der Tonkunſt geweſen, denn er ſey eben ſelber ein Meiſter.

Dieſes Grunddogma erweiterte ſich mir ſpäter zwar, im Weſen aber blieb es dennoch ſtehen und feſt ruhete auf ihm all' meine entwickeltere muſikaliſche Erkenntniß.

In dem Muſikzimmer des väterlichen Hauſes war eine an hiſtoriſchen Seltenheiten reiche muſikaliſche Bibliothek aufgeſtellt; doch durfte ich mich anfangs nur verſtohlen in die alten Notenbücher einwühlen und meinen Heißhunger nach neuen Meiſtern und Werken ſtillen.

Zuerſt war es eine Händel'ſche Partitur, die mich feſſelte, und zwar eine Händel'ſche Oper. Es war die erſte Opernpartitur, die ich in meinem Leben zu Geſicht bekam. Wie imponirte mir die magere Inſtrumentirung, die bei ſeltenen Effektſtellen höchſtens noch ein paar Oboen und Hörner zu

dem Streichquartette fügt! Im Geiſte klang mir eine Fülle und Kraft aus dem armen Händel'ſchen Orcheſter heraus, wie ſie etwa unſere Urgroßväter herausgehört haben mögen, wie ſie aber das moderne Ohr ſo leicht nicht mehr in dieſen einfachen Tonreihen finden wird. Ich war beſtrickt von der heimlich ſtudirten Händel'ſchen Oper, wie andere junge Leute von einem heimlich geleſenen Roman. Freilich widerſtrebte anfangs die ſpröde, fremde Form des alten Werkes. Allein, wenn uns das Alte noch neu iſt, übt es dann nicht denſelben Reiz der Neuheit wie das Neueſte? Zudem lebte ich des Glaubens, daß nicht Händel, ſondern daß nur ich ein Eſel ſey, wenn mir ſeine Muſik ſchlecht klinge und bemühte mich darum redlich, Sinn und Ausdruck in die verſchnörkelten Rococo-Arien zu bringen. Dieſe äſthetiſche Gewiſſensangſt trug gute Frucht. Ich lernte unterſcheiden zwiſchen dem äußern vergänglichen Schmuck und dem dauernden Kern eines Kunſtwerkes; ich lernte meinen eigenen unreifen Geſchmack beugen vor den herben Formen eines großen Meiſters. Schon um dieſer Selbſtbezwingung frühreifer Naſeweisheit willen kann man die Jugend nicht zeitig genug zu jenen Kunſtwerken führen, die innerlich ewig lebendig, aber doch in ihrem äußeren Glanze längſt verblichen ſind. Händel's gewaltigen Geiſt habe ich doch herausgeahnt aus den Schnörkel-Arien ſeines Ulyß und Agamemnon, und als ich ſpäter die Oratorien kennen lernte, war meine Freude nicht gering, ſo ganz denſelben Charakter hier geſtalten und walten zu ſehen, nur heldenhafter noch und deutſcher und, wenn das nicht zu kühn klingt, ſittlich erhabener in Ziel und Form ſeines Schaffens. Ich verſöhnte mich mit dem Gedanken, daß

auch der Genius ſeinen Zoll der wandelnden Mode zahlen muß, ohne daß er darum aufhört, für alle Zeiten zu dichten; aber mich faßte auch von da an ein Grimm gegen jene Muſiker, welche überall am Handwerk kleben bleiben und meinen, Bach ſey veraltet, weil er ſo ſtarr contrapunktirt, Gluck's und Händel's Inſtrumentation müſſe mit dicken neuen Farben aufgefriſcht und übermalt werden, wenn ſie dem modernen vergröberten Ohr wieder genießbar werden ſolle; Haydn's Symphonien ſeyen Zopf, weil er die Hörner und Trompeten doch in gar zu ſchlichten Naturtönen blaſen laſſe.

Uebrigens liegt auf der Hand, daß ich mich als ein Geiger, der kaum ein wenig Klavier zu klimpern begann, mit dem Studium meiner Händel'ſchen Partitur weidlich plagen mußte. Da wurden die Quartettſtimmen der Ouverture, Zwiſchenakte und Chöre ausgeſchrieben und unter Freunden gegeigt, und je mehr man dieſe wunderliche Muſik belächelte, um ſo eifriger ſuchte ich ſie zu verſtehen, zu erläutern, zu vertheidigen. Die einfachſten Arien, blos von einer unbezifferten Baßſtimme begleitet, wurden wohl auch geſungen, indem ich dieſes ganze Orcheſter auf dem Violoncell ſelber dazu ſpielte, und ich empfand dabei den Reiz eines ſicher contrapunktirten, in großartiger Einfalt angelegten zweiſtimmigen Satzes tiefer, als wenn ich die Begleitung vollgriffig in einem ergänzten Klavierauszug geſpielt hätte. Aber ich erkannte doch auch die Nothwendigkeit Klavier zu lernen, deſſen fruchtbarſter Beruf als Werkzeug bequemen Selbſtſtudiums der geſammten Muſik mir jetzt erſt hell einleuchtete.

Die claſſiſchen Meiſter des Streichquartetts waren mir

entgegengeführt worden, meinen Händel dagegen hatte ich mir ſelber errungen und zwar in einer Zeit, wo ich nach dem hergebrachten Gange des damaligen Muſikunterrichtes wahrſcheinlich noch mit den Récréations musicales von Herz, Rondos von Hünten und andern nach neueſtem Pariſer Muſter lackirten Unterhaltungsſtücken „erzogen“ worden wäre. Wie friſch und neu muthete mich ſpäter die Sprache der Händel'ſchen Oratorien an, weil ich vorher gelernt hatte, auch in den veralteten italieniſchen Opernarien den deutſchen Geiſt des Meiſters zu erkennen! Zugleich war mir aber auch der Sinn für die einfache Großheit der alten Italiener erſchloſſen. Wenn ich von da an Händel's Lob hörte, dann lauſchte ich ihm begieriger, als hörte ich mein eigen Lob; denn er war ja ein Jugendfreund, den ich mir ſelber früh gewonnen hatte. Seine feſt und ſtätig in kühnen Schritten vorſchreitenden Bäſſe, die ſeiner Rhythmik vor allen andern Meiſtern den königlich gemeſſenen Schwung geben, ſind mir tief in die Seele gegangen, und in mancher Lebenslage kam es mir ſchon vor, als müſſe ich ſelber jetzt feſt vorſchreiten, wie ein in Octavengängen einherdröhnender Händel'ſcher Grundbaß. Der mannhafte Ernſt dieſer Muſik wächst hinein in den Charakter deſſen, der ſie mit Hingabe ſtudirt; darum ſoll, wer ein rechter Mann werden will, ſeine hiſtoriſchen Muſikſtudien mit Händel anheben.

Nun möchte ich die bisher beſchriebenen Anfänge meiner muſikaliſchen Erziehung wahrlich nicht im Einzelnen zum Muſter aufſtellen. Im Ganzen aber halte ich folgende Hauptzüge feſt:

Man lerne zuerſt geigen und nachher das Klavier.

Der Geiger ſuche ſich durch das Quartett zunächſt im Centrum der abſoluten Muſik feſtzuſetzen. Leicht wird er von da den Weg finden zu jedem andern Zweige ſeiner Kunſt. Hat er ſolchergeſtalt in der klaſſiſchen Zeit feſten Fuß gefaßt, dann gehe er zur vorklaſſiſchen, die er jedoch ohne das Klavier viel weniger als jene wird bewältigen können. Doch ſoll man ſich hier mit dem Leſen der einfachſten Partituren plagen, bevor man ſich's am Klavierauszuge bequem macht. Je mehr Einer mit ſauerm Fleiß und gebührender Selbſtverleugnung ſich hineingearbeitet hat in die ſpröden, fremden, veralteten Formen der vormozartiſchen Periode, um ſo ſtärker iſt er gewappnet gegen den Zauber jener glatten Formſpielerei, die ſich in unſerer Zeit für Muſik ausgibt.

Es iſt eine alte tiefe Weisheit, daß wir die Jugend zunächſt durch das mühſelige Studium der nach Stoff und Form uns ferneliegenden altdeutſchen, griechiſchen und römiſchen Dichter vorbereiten zum Verſtändniß des modernen Geiſtes. Kann man dort mit Homer und den Nibelungen beginnen, dann kann man es in der Muſik noch viel leichter mit Händel und Haydn. Hier fährt man aber flugs mit den neueſten Opern- und Tanzſtückchen darein, wenn der Schüler eben noch am ABC ſitzt, ja man ahnt gar nichts Arges, wenn das Gemüth eines Kindes vergiftet wird mit üppiger, lüſterner, koketter Muſik, die etwa für einen Pariſer Salon oder die Hefe des großſtädtiſchen Theaterpöbels erſonnen iſt; man bearbeitet ſolche Muſik zum Schulgebrauch und ſchneidet Lehrſtücke für zwölfjährige Kinder aus Tänzen, nach welchen das Ballet der großen Oper tanzt! In einem Nonnenkloſter von ſtrenger Regel, welches eine Erziehungs-

anſtalt für junge Mädchen beſitzt, hörte ich unlängſt Proben des Muſikunterrichts. Ein fünfzehnjähriges Kind ſang eine mit cadenzirten Seufzern, Trillern und ähnlichen Rührungsſchüttlern durchwebte Arie, deren Styl ſo etwa die Mitte hielt zwiſchen Meyerbeer und Verdi, und die Nonne ließ die verminderten Septimenaccorde der Begleitung im Tremolando durch das Klavier brauſen, daß der Contraſt dieſer weltlich lüſternen, dämoniſch leidenſchaftsvollen Muſik und des weltentſagenden Geſichtes und Gewandes der Spielerin und der kindlichen Unſchuld der Sängerin mir durch Mark und Bein ging. Statt des Operntextes war aber — eine Hymne an die Madonna unterlegt! Als ob hier die Muſik nicht viel giftiger wäre, denn der Text! Die Madonna hatte man arglos als Primadonna coſtümirt. In vielen Kloſterſchulen ſoll derſelbe ſchneidende Widerſpruch zwiſchen der muſikaliſchen und ſonſtigen Erziehung gangbar ſeyn ſeit alten Tagen, und ich beſitze ſelber die Partitur einer Oper von Jomelli aus der Bibliothek eines aufgehobenen Kloſters, in welcher die alten Mönche die erhabenſten Stellen des Meßtextes den ſüßeſten ſchäferlichen Liebesarien unterlegt haben. Aber man muß nicht meinen, dieſer Widerſinn exiſtire blos im Kloſter, er exiſtirt offen und verhüllt im Muſiktreiben der ganzen gebildeten Welt. Es macht keine wälſche Oper Glück, ſo laufen auch flugs ihre Weiſen in handgerechtem Auszug durch alle Lehrſtunden, während es Niemand an der Zeit hält, die ſtrengen, ernſten, den Geiſt ſtählenden und zur wirklichen Arbeit zwingenden Werke der alten Meiſter *nach einem umfaſſenden Plane* für die Lehre zu bearbeiten. Hier kann ein muſikaliſcher Pädagog noch als ein Reformator

auftreten. Er würde nicht lange einsam stehen. Die Gebildeten würden ihm zufallen, die Leute, welche längst schon den sittenverderbenden Einfluß unsers dilettantischen Musiktreibens wahrgenommen haben, ohne sich über den Grund dieser Thatsache klar zu werden, die Leute, welche es darum jetzt schon vielfach vorziehen, ihre Kinder ohne Musik auszubilden, als sie mit der Musik in geisttödtender Spielerei tausend unersetzliche Stunden verträumen zu lassen.

Achter Brief.

Das subjective Pathos.

Sie finden einen noch unausgesprochenen Hintergedanken darin, daß ich blos die guten alten und nicht auch die guten modernen Meister für die Schule empfehle und meinen, es sey nicht blos die einfachere Form, sondern auch die Kühle der Empfindung, die Leidenschaftlosigkeit, das Maßhalten im subjectiven Pathos, um deßwillen ich Jene pädagogisch um so viel höher stelle. Ganz gewiß; — wenn man diese Worte recht versteht. Aber es fleckt mir nicht recht, mit einem Politiker von Empfindung und Leidenschaft zu reden; weit besser gelang es mir jüngst, da ich über dieses Thema an eine Dame schrieb. Gestatten Sie, daß ich Ihnen als einem Diplomaten, der zwischen den Zeilen zu lesen weiß, das Concept jenes Briefes kurzweg abschreiben lasse. Es lautet wie folgt:

„Liebe Freundin!

„„Ich bin eine leidenschaftlose Natur, im Leben wie in

der Kunst““ — so ungefähr sprachen Sie; — „„ich weiß, daß ich warm und begeistert zu singen vermag: aber jene Leidenschaft des Vortrags finde ich nicht, die uns bei andern Sängerinnen aus jeder Note entgegenzittert, gleich als hätten sie ihre ganze Seele selbst in jeden Auftakt und in jeden Schlußschnörkel gegossen. Das Concert liegt mir darum weit näher als die Bühne. Es gibt Menschen wie Lieder, bei welchen jeglicher Ton accentuirt ist. Jene verstehe ich nicht, diese mag ich nicht singen. Erwärmt und begeistert habe ich mich schon für manches geliebte und verehrte Menschenherz; leidenschaftlich hingegeben jedoch an keines. Die Schule der Kunst wie des Lebens waren mir vor Allem ein steter Kampf wider die Leidenschaft. Wo nur ein Triebreis derselben aufschoß, da hab' ich es, wie die Gärtner sagen, zurückgeschnitten, und wenn ich einer Freundin recht nahe kam, dann zwang ich sie das Gleiche zu thun.““ — —

So ungefähr sprachen Sie, als wir gestern Abend am Ufer des Sees lustwandelten, und auf jeden Ihrer Sätze zuckte in mir Antwort und Widerspruch: da wurden wir durch den fröhlichen Schwarm unsrer Freunde unterbrochen, und ich mußte meinen ganzen Krieg gegen Ihre Ketzereien stille in mir selbst auskämpfen und kam nicht mehr zum Wort. Aber ich will die Sache los werden, die mich ernsthaft in Harnisch gebracht hat; darum gebe ich Ihnen meine Antwort schwarz auf weiß zum weiteren Bedenken, bis wir uns wiedersehen.

Sie behaupten in Einem Athem leidenschaftlos zu seyn und — fort und fort jeden Schößling von Leidenschaft, der in Ihnen aufwuchere, zurückzuschneiden. Das ist ein Wider-

ſpruch; denn wer gegen ſeine Leidenſchaft kämpft, iſt eben darum nicht leidenſchaftlos. Eher umgekehrt: wer ſich ſelber zur Leidenſchaft anreizt.

Ich ſtand einmal zwiſchen den Couliſſen, als eine gefeierte ächt moderne Sängerin ſich eben anſchickte, die hochdramatiſche Scene im vierten Akt von Meyerbeer's Hugenotten zu ſingen. Sie zerzauste ihr wild herabhängendes Haar, welches der Friſeur doch ſchon ſo kunſtreich zerzaust hatte, noch viel kunſtreicher, ſtürzte auf mich zu, rief: „Aufregung, recht viel Aufregung! Leidenſchaft, wüthende Leidenſchaft!“ wüthete ſich durch Worte des Affektes in den Affekt, flog dann auf die Bühne und fang die Scene mit einer ſolchen Gewaltthat des entfeſſelten Pathos, daß der geſammte Kunſtpöbel ihren Gefühlsſturm durch ſeinen Beifallsſturm noch überſtürmte. Von Stund' an erkannte ich, daß dieſe geprieſene Meiſterin der Dramatik eigentlich eine recht todte, leidenſchaftloſe Natur ſey, die ſich mit Gewalt den Affekt von Außen holen mußte, den ſie nicht in ſich ſelber fand. Sie war mir damit freilich eine vollendete Repräſentantin Meyerbeer'ſcher Muſik und zugleich jener muſikaliſchen „Leidenſchaft“ im modernen Sinne, deren Nichtvorhandenſeyn bei unſern Klaſſikern man jetzt ſo ſchlechthin für Trockenheit und Philiſterei zu erklären pflegt.

Verfolge ich dagegen, wie Sie Gluck und Mozart ſingen, ſo erſcheint mir ein ganz anderes Bild. Je größer die Aufgabe, um ſo geſammelter und ruhiger ſind Sie vorher, nämlich nicht bewegungslos, ſondern Ihre Bewegung niederkämpfend, um ſo maßvoller beginnen Sie, und je mehr Sie die Leidenſchaft äußerlich zurückdrängen, um ſo ergreifender

laſſen Sie uns ahnen, wie tief Sie von derſelben inwendig bewegt werden. So machten es auch jene klaſſiſchen Meiſter, ſelbſt wenn ihre Weiſen wie im Sturme des wogenden Menſchenherzens einherbrauſen ſollten. Denn die moderne Muſik ſcheint meiſt leidenſchaftlich ohne es zu ſeyn; die klaſſiſche aber iſt leidenſchaftlich ohne es zu ſcheinen.

Wir ſtreiten uns alſo blos um ein Wort, nicht um die Sache, — um das Wort „Leidenſchaft.“

So lange die wärmſte Empfindung, das reichſte Gefühlsleben unterthan bleibt dem abwägenden und zergliedernden Verſtande, iſt es nicht Leidenſchaft. Dieſe erwächst erſt, wenn unſer Gefühl auf Einen Punkt geſammelt, nach Einem Ziele ringend, übermächtig wird und unſern ganzen inwendigen Menſchen packt und mit ſich fortreißt nach jenem Ziel. Alſo wäre Leidenſchaft eine einſeitige Aktion unſers Geiſtes? und jeder einſeitig webende Organismus iſt unharmoniſch, iſt krankhaft. Leidenſchaft iſt ein Leiden, eine Paſſivität der höheren Geiſteskräfte unter dem Joche der niederen! So urtheilen Sie. Ich aber will Sie wiederum zu unſern muſikaliſchen Klaſſikern führen, um Ihnen zu beweiſen, daß Ihr Urtheil noch viel einſeitiger iſt als Ihr Geſpenſt der Leidenſchaft.

Wenn der Muſiker, leidenſchaftlich erregt, ein Thema erfaßt, welches vielleicht ſelbſt wieder die volle Gluth einer Leidenſchaft malen ſoll, dann wird er in der That weniger noch als andere Künſtler dem verſtändigen Nachdenken Raum geben. Aber wird er darum unharmoniſch, krankhaft, ſinnlos componiren? Vielleicht; nämlich wenn er zum Künſtler nicht geboren iſt. Denn zum Künſtler geboren ſeyn heißt: niemals

verſtändig ſchaffen können, und aber eben darum niemals unverſtändig. Man ſagt, der geborne Künſtler folgt ſeinem Genius. Dieſer Genius aber iſt das Geſammtbewußtſeyn unſerer ſittlichen, intellektuellen und äſthetiſchen Perſönlichkeit, welches uns als ein himmliſcher Schutzgeiſt gerade dann am richtigſten führt, wenn uns die Leidenſchaft des Schaffens gar nicht mehr zum verſtändig zergliedernden Nachdenken kommen läßt. Der Stümper componirt krankhaft, incorrect, formlos, indem er leidenſchaftlich componirt; der klaſſiſche Meiſter dagegen, der Mann des Genius, ſetzt niemals correcter und formvollendeter, als wenn er ſich zur höchſten Leidenſchaft aufgeſchwungen hat. Gleich dem Nachtwandler geht er im Mondlicht und Sternenſchein ſicher auf ſchmaler Kante mit geſchloſſenem Auge, und nur wenn ihm der altkluge Verſtand plötzlich ein brennendes Talglicht unter die Naſe hält, fällt er herunter. Darum weiß er oft nicht, warum er ſo und nicht anders ſchafft, und gibt doch den Gelehrten die herrlichſten Theſen auf, woran ſie ſpäter nachweiſen, daß und warum er ſo und nicht anders habe ſchaffen müſſen. Verſtehen Sie nun mein Paradoxon, daß der geborene Künſtler niemals verſtändig ſchaffen könne und doch eben darum niemals unverſtändig?

Dies aber iſt das Befruchtende des Studiums aller ächt claſſiſchen Kunſtwerke, daß in ihnen der Conflikt zwiſchen Leidenſchaft und Verſtand geſchlichtet erſcheint durch den Genius, daß Maß und Ruhe in ihnen das Produkt der tiefſten Bewegung iſt, daß ſie uns leidenſchaftlos bedünken, wenn wir ſie zum erſtenmale ſehen, aber mehr und mehr der gewaltigſten Leidenſchaft voll, je tiefer wir ihnen in's Herz ſchauen.

Unter allen Ihren Sätzen lasse ich nur den Einen gelten, welcher die Leidenschaft in der Kunst und im Leben vollständig gleich stellt. Auch im Leben ist nur die baare Mittelmäßigkeit leidenschaftlos — ein neuer Beweis, daß Sie es nicht seyn können. Wem aber jenes harmonische Gesammtbewußtseyn fehlt, welches uns in allem Sturm der Leidenschaft vor dem Unvernünftigen und Unsittlichen bewahrt, jener Genius, der uns zwar manchen tollen Streich, aber niemals einen dummen und schlechten thun läßt, der ist überhaupt nichts besseres werth, als daß er an seiner Leidenschaft zu Grunde gehe. Dieser Genius aber ist nicht blos angeboren, er ist zugleich ein Produkt unsers ganzen Lebens, und es ist ein böser Aberglaube, als ob uns der Genius der Kunst blos so im Schlafe gegeben werde; denn wer sich das göttliche Geschenk nicht fort und fort verdient, dem geht es auch wieder im Schlafe verloren.

Wenn aber unser sittliches Pathos aus gleicher Wurzel sproßt mit dem künstlerischen, wie mächtig muß dann auch der Einfluß unserer künstlerischen Erziehung auf unsre sittliche seyn! Sie haben das an sich selbst erfahren. Im steten Umgang mit jenen großen Tonmeistern, die gerade in der Bändigung ihrer Leidenschaft zeigen, wie tief diese Leidenschaft und aber auch wie göttlich ihr Genius sey, gewannen Sie unbewußt jenes Maß der sittlichen Haltung, welches Ihnen fälschlich Mangel an Leidenschaft dünkt. Ihre Kunstgenossen gaben Ihnen darum den Spottnamen „Iphigenia.“ Lassen Sie sich denselben gefallen; er ist ein Ehrenname, bei welchem zwei unsrer größten Geister, Gluck und Goethe Gevatter gestanden. „Sage mir mit wem du umgehst, auf daß

ich dir sage wer du bist:" Glauben Sie, das gelte blos von unserm Umgange mit Menschen? Wahrlich es gilt eben so gut von unserm Verkehr mit Kunstwerken, der doch oft so viel treuer und gründlicher ist, als das flüchtige Vorbeistreifen an hundert Eintags-Freunden.

Jeder jungen Dame würde ich's übel nehmen, wenn sie mir von ihrer leidenschaftlosen Natur spräche, nur einer Tonkünstlerin nicht. Denn unsre modernen Musiker, bei welchen „jeglicher Ton accentuirt" ist, treiben einen solchen Unfug mit dem Scheine der Leidenschaft, daß es hier fast wie ein Zeichen der höheren Bildung erscheint, sich mit dem Scheine der Leidenschaftlosigkeit zu schmücken. So erstand denn eine neue Ketzerei, vor welcher ich Sie doppelt warnen möchte. Viele treffliche Männer glauben jetzt den rechten Geist unserer klassischen Tonmeister erfaßt zu haben, wenn sie dieselben so ruhig und gelassen vortragen, als seyen es ganz leidenschaftlose Philister gewesen, wenn sie Bach, den ureigenen aber auch ureigensinnigen Mann, so zahm und zierlich spielen wie eine bloße Fingerübung, wenn sie Gluck so steif im Tempo singen, als ob der stürmische Pulsschlag des großen Dramatikers nach dem Metronom gepocht habe, wenn sie Haydn's übermüthig frische, kecke Weisen so unfrei und accentlos wiedergeben, als seyen sie für eine Spieluhr gesetzt.

Zwischen diesen Extremen treiben wir uns umher: hölzerne Classicität, form- und fesselose Romantik und eine absterbende moderne Kunst, die uns gleich einer alternden Kokette in jeder Note zeigen will, wie glühend und jung noch ihre Leidenschaft sey.

Preisen Sie sich glücklich, daß Sie im unbefangenen

ſteten Umgang mit unſern größten Meiſtern der Scylla wie der Charybdis entronnen ſind und ergriffen von einer Leidenſchaft, die Sie nicht ſuchen, und die nur um ſo geſunder ſproßt, je mehr Sie ihre Schößlinge zurückgeſchnitten haben."

Neunter Brief.

Muſikaliſche Architektonik.

Ich nehme die Skizze meines muſikaliſchen Selbſtunterrichtes wieder auf.

Die Händel'ſche Oper führte mich zu den Italienern jener Zeit. Eine reiche Auswahl weltlicher Cantaten und Arien von Aſtorga, Durante, Traetta, Nicolo Porpora, Stefano di Spiga u. A. ward zu enträthſeln verſucht. Darunter war freilich manche Mumie, der ich vergebens den Odem des Lebens wieder einzublaſen ſtrebte. Aber der Bau namentlich der Solocantaten ward mir lehrreich. Ich erkannte, daß ſie nichts anderes als Sonaten für die Singſtimme ſeyen, in welchen die kargen Texteswort nur die allgemeine Stimmung gaben, im übrigen ſich aber durchaus der hergebrachten Architektur des Tonſtückes fügen mußten. Dieſe Cantaten führten mich darum zu den Sonaten und Geigen-Trios der gleichzeitigen Italiener. Ich meine nicht die Virtuoſenſtücke eines Tartini oder gar die geiſtloſen Schnörkeleien eines Pugnani, ſondern jene ſchlichten Sätze eines Beſozzi, die gleich Ottavio Pitoni's Meſſen ſo oft wie der letzte Nachklang des ſtrengen Paleſtrinaſtyles in das achtzehnte Jahrhundert hinein tönen. Sie ſtehen den Quartetten unſerer drei

großen Klassiker dieses Styles gegenüber wie die Basilika dem gothischen Dom. Und wie es zu den sinnigsten und lehrreichsten Aufgaben der Kunstgeschichte gehört, dem Schüler das Hervorwachsen der Gothik aus dem romanischen Bau und der Basilika in seiner inneren Gesetzmäßigkeit und Nothwendigkeit darzulegen, so auch das stätige Wachsen und Reifen der Sonate durch das ganze achtzehnte Jahrhundert. Wie sehr können doch unsre Musiker von den Architekten noch lernen, daß ein solcher Rückblick zu den Anfängen ihr eigenes Componiren läutert und befruchtet. Einem berühmten Tonsetzer, dem anerkannten Leiter einer Musikschule, legte ich die Trios von Besozzi einmal vor, und er war erstaunt über den ächten Geigeneffekt des Satzes, der mit den einfachsten Strichen das Eigenste aus der Natur des Instrumentes hervorzieht, und bat mich um eine Abschrift dieser Werke für — seine Violinschüler. Hätte er mich um eine Abschrift für sich selbst gebeten, damit er daran componiren lerne, so würde ich sie ihm mit Freuden gegeben haben.

Ein Cursus, welcher die Architektonik der Sonate, als der höchsten instrumentalen Form, von den kleinsten altitalienischen Tonstücken dieser Art, von den bescheidensten Suiten bis zur Beethoven'schen Sonate an Beispielen kennen lehrt, würde den Sinn für musikalische Logik, für gerechte Maße und Formen schärfen, Ordnung in die musikalische Phantasie bringen und ein Verständniß für diese Kunstgattung erzeugen, wie es jetzt nur wenige Fachmänner besitzen. Man glaubt Wunder was gethan zu haben, wenn der Schüler planlos etliche Sonaten von Mozart und Beethoven spielt, und nennt das schon einen besonders klassischen Unterricht. Aber wer

nicht die Anfänge der Sonate bei den Italienern und in den Suiten kennt, wer nicht ihre Fortbildung etwa bei den Söhnen Bach's, bei Benda und in der früheren Epoche Haydn's verfolgt und so stufenweise das Werden dieses Wunderbaues erfaßt, der kennt auch die Sonate nicht. Es wäre eine herrliche Aufgabe für einen reformatorischen Mann unter den Musikern: ein Sonatenwerk zur Lehre herauszugeben, ich meine ein Werk, in welchem das ganze Wachsthum der Sonate durch schlagende Muster und kritischen Text anschaulich gemacht ist, ein Werk, in welchem der Schüler die Geschichte der Sonate durchspielen und durchstudiren könnte. Viele der kleinern alten Meister zeigen übrigens die Genesis der Sonatenform weit anschaulicher als die großen Zeitgenossen; denn der Genius ersten Ranges nimmt sich überall Freiheiten heraus, die jedem Andern den Hals brechen würden, und wer nicht zu vergessenen Werken hinabsteigt, dem muß die Geschichte der Sonate stets lückenhaft bleiben.

Die italienischen Cantaten und Sonaten führten mich zur Hasse'schen Oper, deren einfach schöner, oft auch erhabener Gesang bei dem durchsichtigen, sparsamen Orchester ein Musterbild der Kunst gibt, wie man viel sagt mit wenig Worten. Dies unterscheidet überhaupt so manchen alten Meister von so manchem neuen, daß jene wenig Mittel aufbieten um viel, diese viele Mittel um wenig zu sagen. Dem Schüler aber, der gewonnen werden soll für eine einfach große, maßvolle Kunst, kann man solche Componisten, die sich in ihren Mitteln geflissentlich bescheideten, nicht fleißig genug vorführen. In diesem Sinne zählt Hasse zu den lehrreichsten Meistern seines Jahrhunderts.

Wenn einmal ein neuer Componiſt erſteht, der es wieder wagt, einfach zu werden, die Kunſtgriffe einer üppigen Technik zu verſchmähen, ſparſam im Colorit, deſto größer, reiner und gedankenvoller aber in der Zeichnung, dann wird ein ächter Reformator unſerer entarteten Tonkunſt gekommen ſeyn. Die drei vorzugsweiſe reformatoriſch bahnbrechenden Genien unter unſern ſechs größten Tonmeiſtern: Händel, Gluck und Haydn waren auch zugleich die techniſch ſparſamſten.

Wäre Richard Wagner jener Reformator, für den ihn Manche halten, ſo hätte er vorweg zu ſtolz ſeyn müſſen, mit der übermäßig fetten Inſtrumentirung nach wohlfeilen Effekten zu greifen. So lange die Welt ſteht, war es ein Zeichen der ſinkenden Kunſt, wenn die Künſtler die techniſchen Mittel in ihrer äußerſten Fülle ausbeuteten. Darum bezeichnet Beethoven nicht nur den Höhepunkt der neueren Muſik; er deutet auch in ſeinen letzten Werken den unmittelbar nach ihm hereinbrechenden Verfall vor. In ſeltſamer Verblendung meint man, eben weil er in ſeiner neunten Symphonie gar nicht mehr Mittel genug habe finden können, um ſeine Gedanken auszudrücken, eben darum ſey dieſe ſein größtes Kunſtwerk, während ſie doch im Gegentheil gerade darum aufhört, ein fertiges Kunſtwerk zu ſeyn. Es verhält ſich mit der neunten Symphonie etwa wie mit dem zweiten Theile von Goethe's Fauſt; auch dem Dichter wird hier das Kunſtgebilde unter den Händen monſtrös, weil er zu viel ſagen will, weil er die Gränzen der Poeſie vergißt und ſo zuletzt alle Form der Tragödie auseinanderſprengt. So wenig nun Goethe aufhört, der Dichterfürſt zu ſeyn, obgleich er den zweiten Theil des Fauſt geſchrieben, ſo fällt es doch wohl keinem Menſchen

mehr ein, dieſen zweiten Theil als Goethe's Meiſterwerk zu bezeichnen und als den Eckſtein zur Poeſie „der Zukunft.“ Unter den Litteratoren herrſcht denn doch zu viel äſthetiſche Zucht und hiſtoriſche Bildung, als daß man mit einem ſolchen Urtheil Partei machen könnte. Die meiſten Muſiker ſind aber leider noch lange nicht ſo weit.

Vielleicht wundert man ſich, daß ich Arien und Cantaten zum Studium der inſtrumentalen, der abſoluten Muſik empfehle. Allein ſo ſehr die Melodie bei jenen alten Italienern ächteſter Geſang, ſo ächt inſtrumental iſt der Bau aller ihrer Vocalſätze. Wir machen es dermalen in Deutſchland oft umgekehrt: wir bauen Inſtrumentalſätze gleich dramatiſchen Scenen und Geſängen, behandeln aber die Geſangesweiſe in Oper und Lied oft wie den ächteſten Inſtrumentalſatz. Beide Extreme muß man durchgearbeitet haben, um das hohe Verdienſt der klaſſiſchen deutſchen Periode in der gerechten Abmarkung beider Kunſtformen zu würdigen.

Wer in den Genius des reinen Vocalſatzes eindringen will, der muß nicht Arien ſtudiren, ſondern das Lied. Obgleich nun aber unſere Zeit in den Liedern Schubert's, Mendelsſohn's und Schumann's dem vorigen Jahrhundert kühn die Wette anbieten kann, ſo wähne doch Keiner das deutſche Lied zu kennen und in ſeinen Formen zu begreifen, wenn er blos moderne Meiſter kennt. Auch hier lernt man das Neue erſt recht verſtehen durch das Alte. Gleich dem vorgedachten Sonatenwerk iſt auch ein Liederwerk an der Zeit, welches uns in reichen und ſchlagenden Proben zeigt, wie die Söhne und Schüler Bach's, wie Hiller, Reichardt, Haydn, Mozart, Schulz u. A. Lieder geſungen haben, um

uns über alle die kleinen Stufen und Absätze endlich auch zu Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann und Spohr zu führen. Schlüge eine solche Anthologie durch, so könnte sie ein mächtiges Werkzeug zur musikalischen Reform werden. Denn man würde gewiß bei den Fragmenten der alten vergessenen Liedersänger nicht stehen bleiben; die Lust sie ganz wieder zu besitzen wäre geweckt. Die Kunst des Vortrages gewänne einen Damm wider einseitige Manier. Es ist für uns schwerer das einfachste Lied von Reichardt gut zu singen als das ausgeführteste von Schubert. Jenes muß mit Selbstentsagung historisch studirt werden; Schubert dagegen liegt nach Form und Idee noch ganz in der Luft der Zeit und studirt und singt sich von selbst. Jeder Kenner aber weiß welche ästhetische und sittliche Zucht in der Wiedereroberung des Fremden liegt. Das haben die deutschen Künstler jüngst bei der historischen Kunstausstellung in München empfunden, wo sie bei aller Pracht und Fülle der heutigen Kunst doch auch mit Händen greifen konnten, was man vor zwanzig und fünfzig Jahren besser gemacht, und ich weiß einen berühmten Virtuosen des Pinsels, der sich's in dieser Erkenntniß gelobte, wieder einmal von vorn anzufangen und ohne den anerkannten Fortschritt aufzugeben, doch auch wiederum so treu und ehrlich zu malen, wie es seine Lehrer vor fünfundzwanzig Jahren gethan. Wir können in der Musik keine historischen Ausstellungen machen, und historische Concerte sind gemeinhin nur eine Schnepfenpastete für Feinschmecker. Aber wir haben's viel bequemer: wir brauchen nur die verschollenen epochemachenden Werke neu aufzulegen, so ist die historische Ausstellung fertig und noch etwas mehr dazu.

An Philidor's „soldat magicien," den ich schon frühe aus dem Schacht des väterlichen Musikschrankes heraufzog, wurde mir der nationale Unterschied zwischen dem französischen Chanson und dem deutschen Liede klar, nicht minder der Einfluß der Volksweise auf die durchgebildeten Musikformen. Ich achte es für ein Glück, daß ich zunächst an diesen Vater der französischen komischen Oper gerieth und nicht an seine zahlreichen Söhne. Die volksthümlichen Themen, welche bei Nicolo Isouard, D'Alayrac, Boieldieu und Auber, obgleich mit der Zeit immer manierirter, doch noch so liebenswürdig uns anmuthen, glänzen hier in frühlingshafter Jugendfrische. Philidor's Chansons und Romanzen sind köstliche Studien; denn die nationale Eigenart gibt sich bei ihm noch naiv und rein, noch nicht getrübt von jenem Beisatz der mit sich selbst buhlenden Tendenz, der Effektsucht, welcher jetzt die französische Musik so tief herunterdrückt, und aus jeder kleinen Romanze, die man zur Guitarre singt, eine Scene macht, worin die Leidenschaft fliegenden Haares einherstürmt.

Neben der Partitur von Philidor stand Lully's Alceste in der Prachtausgabe von 1708, ein Notenstich, der auch dem Auge schon Stoff zur culturgeschichtlichen Erkenntniß bietet und in seinen Costüme- und Sceneriebildern voll halbnackter Göttinnen, Nymphen und Heldinnen den ganzen Pomp und die ganze Liederlichkeit der alten französischen Hofoper an uns vorüberführt. Lully ist, mit den Philologen zu reden, kein „Schulautor." Formell kann man bei ihm sehr wenig lernen. Man müßte denn aus seinen trockenen Harmonien sich veranschaulichen, wie man nicht harmonisiren soll.

Dagegen kann Gluck's hiſtoriſche Größe nicht vollauf würdigen, wer Lully nicht ſtudirt hat. Er iſt der Richard Wagner des achtzehnten Jahrhunderts. Seine Alceſte iſt, wie er ſelber ſie nennt, eine tragédie mise en musique, keine Oper; ſie gliedert ſich nicht nach Arien, Duetten, Enſembles ꝛc., ſondern nach fortlaufenden Scenen; Lully ſingt nicht, er declamirt blos. Das Ganze iſt ein ſtätes obligates Recitativ, von zerbröckelten Melodieſtückchen und etlichen Chören unterbrochen. Ich ſage das Alles von Lully; man könnte auch meinen, ich ſage es von Wagner; es gilt für Beide. Nur die eingeſtreuten Märſche und Tänze ſind wirkliche Muſik und wurden populär, bei Lully — und Wagner. An vielen Stellen iſt Lully überraſchend groß und wahr im dramatiſchen Ausdruck, ganz wie Wagner; dann fällt er aber auch wieder in die ungeheuere Langeweile des endlos recitirenden Dialogs zurück, ganz wie Wagner. Die Chöre ſind einfach und tragen ein Gepräge der Feier und Würde, welches, ſelbſt in Einzelzügen der Harmonie, mitunter an die hohen Kirchenhymnen der alten Italiener gemahnt. Daſſelbe nicht geringe Lob kann man auch manchen Chören Wagner's nicht verſagen. Lully opfert die muſikaliſche Architektur dem dramatiſchen Ausdruck; er hat Anläufe zu Melodien, aber keine Melodie. Lully oder Wagner? Muſik „ſetzt" man; — ſchon dieſes charakteriſtiſche Wort erinnert an die Architektur; — wem aber die Phantaſie nicht langt, um Muſik zu ſetzen, der ſagt, er „dichte" Muſik. Maler, welche nicht malen können, dichten auch mitunter Gemälde, und poeſieloſe Dichter malen Poeſie. Es ergibt ſich alſo bei Lully doch zuletzt ein zerſtücktes, ungefüges, unruhiges Ganze, welches einen wirren, lang-

weilenden Eindruck hätte machen müſſen, wenn nicht die raffinirteſten Gegenſätze der Scenen und der Prunk der Ausſtattung, für welchen wenigſtens in der Alceſte (und im Tannhäuſer) buchſtäblich Himmel und Hölle in Bewegung geſetzt werden, der Phantaſie des Hörers zu Hülfe gekommen wären. Lully und Wagner ſind als Muſiker ſchwach, ſtärker als Tondichter, am ſtärkſten aber als Regiſſeure.

Gerade jene Formloſigkeit der Lully'ſchen Oper war es, die von Gluck vernichtet ward, während er zugleich das Streben nach Wahrheit der Dramatik aufnahm und weiterbildete. In der Form ſeiner Tonſätze ſteht Gluck den guten Italienern weit näher als Lully, und Wagner erinnert weit mehr an Lully als an Gluck. Würden ſich unſere Muſiker etwas eifriger hiſtoriſchen Studien widmen, ſo müßten ſie erkennen, daß es doch nicht wohl ein ſo großer Fortſchritt ſeyn kann, wenn man nach faſt hundert Jahren von der inzwiſchen ſo reich entwickelten Weiſe Glucks wieder zurückſpringt auf eine der Weiſe Lully's entſprechende Opernform. Man kann auch aus lauter Fortſchrittseifer ein Reactionär werden.

Stünde unter den Malern ein Künſtler auf, der das Evangelium verkündete, daß man mit der Kunſtgeſchichte brechen müſſe, daß es nur verwirre und verknöchere, wenn man alle Pfade Dürer's und Rafael's belauſche, daß man aber vollends die Werke von Meiſtern wie Rubens und van Dyck, Fieſole, Leonardo, Pouſſin, van Eyck, Rembrandt und derlei kleineren Leuten zum Heile der Welt ganz auf die Rumpelkammer zu ſtellen habe, — ſo würden ihm doch nur ſehr wenige zufallen. Verkündeten nun gar ſeine Schüler, dieſer Künſtler eben ſey es, der die Malerei der Zukunft

geschaffen, der, unabhängig von seinen Vorgängern, die absolute Malerei in sich darstelle, ein künstlerischer Christus, ein Mann für dessen Beurtheilung die Kritik erst in ferner Zukunft reif werde, — so würde man diese Apostel des neuen Messias geradezu auslachen. Denn da es bei den Malern noch zum Fache gehört, die Alten zu studiren und Gallerien zu besuchen, wo auch die kleineren Meister in Ehren gehalten werden, so wissen sie auch, daß alle Kunst stätig aus großen und kleinen Keimen hervorwächst, daß alle großen Meister die Vorarbeit ihrer Vorgänger aufgenommen und weitergebildet haben, und daß nicht blos kein Gelehrter, sondern auch kein Künstler jemals vom Himmel gefallen ist. Bei den Musikern dagegen, wo es noch lange nicht zum Fache gehört, sich in die Geschichte der Kunst nach den Quellen einzuleben, kann ein Bekenntniß wie das vorgedachte noch immer eine starke Gemeinde von Gläubigen finden.

Unsere musikalische Erziehung drängt in unstäter Hast immerfort den neueren und neuesten Experimenten zu, ohne nach deren Wurzeln in der Vergangenheit zu fragen, und die Componisten selber vergessen in der Sucht der Originalität die einfachsten Gesetze des Schönen.

Wo aber sind diese Gesetze rein und deutlich ausgesprochen? Ich könnte kurzweg sagen: bei den Klassikern des vorigen Jahrhunderts und mich dafür auf die ganze Kette meiner hierüber bereits entwickelten Ansichten berufen. Allein Sie müssen mir schon gestatten, daß ich im nächsten Briefe noch einige größere und weitere Gesichtspunkte hinzufüge; denn ich stehe hier ja im Kern meines ganzen Systemes.

Zehnter Brief.

Die Antike in der Tonkunst.

Es gibt keine Antike für den Musiker. Die griechische Tonkunst ist für uns nur eine theoretische Antiquität, bedeutungslos für das musikalische Schaffen.

Mit dem Studium der Antike fehlt unserer Kunst leider ein Mittel der ästhetischen Zucht, welches durch kein anderes ersetzt werden kann.

Die ganze gebildete Welt hat sich gleichsam einverstanden erklärt über gewisse Naturgesetze der bildenden Kunst und der Poesie, die in der Antike ihren reinsten, ursprünglichsten Ausdruck gefunden. Die Grundzüge der Kunst wurden in Hellas zuerst so naiv und vollendet dargestellt, daß alle spätere europäische Cultur auf den mannichfachsten Umwegen doch immer wieder den Ausgangspunkt für ihre Begriffe des Schönen, der Kunst, ihrer Formen und Arten bei der Antike fand. Jede Theorie der Kunst geht zuletzt auf allgemein anerkannte historische Thatsachen zurück, und in diesem letzten Grunde ruht unsere ganze Aesthetik der bildenden Künste und der Poesie auf der Antike. Die Aesthetik der Tonkunst entbehrt dieses Bodens; sie steht in der Luft. Ueber ästhetisch musikalische Fragen kann man mit Niemanden streiten, denn es fehlen die Ausgangspunkte, über welche Alle einverstanden wären, eben weil es keine Antike gibt für den Musiker. Die Geschichte der musikalischen Aesthetik ist darum eine wahre Jammergeschichte; überall Zank und Hader und fast nirgends ein positives Ergebniß. Die litterarische Debatte ist hier ein Streit unter

Leuten, deren Jeder von ganz anderen letzten Grundsätzen ausgeht, so daß sie nie zu einem Einigungspunkte kommen werden.

Wenn ich die Gränze zwischen Plastik und Malerei ziehen will, so berufe ich mich auf die Antike. Jedermann gesteht mir diese Berufung zu. Soll ich dagegen die durch unsere Neuromantiker so sehr verwischte Grenze zwischen Musik und Poesie ziehen, so kann ich mich auf kein allgemein anerkanntes Gesetz berufen. In der Musik kann uns Richard Wagner noch in die ganze ästhetische Confusion der Zopfzeit zurückwerfen und mit seiner Verwechselung des dichterischen und musikalischen Ausdrucks den Halbgebildeten Sand in die Augen streuen. Für ihn haben Lessing und Winckelmann nicht gelebt, zu deren größten Thaten es gehörte, im Hinblick auf die Antike die Grenzlinie gezogen zu haben zwischen Zielen und Mitteln der einzelnen bildenden Künste und der Poesie.

Die Antike gibt uns einen Kanon des einfach Schönen. Gerade von dem einfach Schönen sind wir gegenwärtig in der Musik am weitesten abgekommen. Wer das einfach Schöne darstellen will, der gilt für einen Flachkopf, mindestens für einen Mann ohne Phantasie. Einer solchen Barbarei hält der bildende Künstler den Schild der Antike entgegen.

Die Blüthezeit der antiken Kunst nennt man die „klassische Zeit" und hat dann diesen Ausdruck bei allen Künsten auch auf die späteren Epochen übertragen, in welchen die Meister sich erhoben zu dem Ideal einer einfachen, naiven, maßvollen Schönheit. In solchen Epochen ist dann auch das Studium der Antike wieder belebt worden.

Welches aber ist in der Geschichte der Tonkunst die klassische Zeit? Darauf gibt es zahllose verschiedene Antworten;

eben weil der Kanon der antiken Schönheit dem Musiker fehlt. Der Eine läßt die klassische Zeit mit Bach abschließen und der Andere fängt sie gerade erst mit Bach an. Beethoven wird von der halben musikalischen Welt das Haupt der klassischen Periode genannt, von der andern Hälfte das Haupt der romantischen. Den Neuromantikern gilt der spätere Styl Beethoven's als der eigentlich klassische, den Musikern der älteren Schule dagegen umgekehrt gerade der frühere Styl. Ja es gibt jetzt sogar Viele, denen die Musik der Gegenwart oder gar erst die „Musik der Zukunft" als die klassische erscheint, die Haydn-Mozart'sche Periode aber als eine Periode des Zopfes; dagegen bin ich selber der unmaßgeblichen Meinung, daß jene Periode nur ein ganz kleines Zöpfchen gehabt und vielmehr in einem großen Theile der gegenwärtigen Musik der Zopf erst recht ausgewachsen und eine Verschnörkelung, ein gleißender Byzantinismus zu Tage gekommen sey, so widerwärtig wie ihn kaum eine frühere Zeit in der Geschichte der Tonkunst kannte.

Wer hat nun Recht und wo liegt die klassische Zeit?

Der antike Geist des Maßes, der Versöhnung, der naiven, heiteren Schönheit bricht schon bei jenem merkwürdigen Tondichter hervor, der sich als der letzte mittelalterliche Künstler mitten in die Zeit der Renaissance stellt, bei Palestrina. Er hat „klassische" Elemente, insofern er die einfachen, reinen Formen des italienischen Volksgesanges statt der überladenen contrapunktischen Schnörkel der Niederländer in seine Messen bringt. Eben als ein solcher Classiker, opfernd dem unbekannten Gott der musikalischen Antike, wird er der große Reformator seiner Kunst.

Die weltlichen und geistlichen Meister der späteren römischen Tonschule bauen weiter an den Vorhallen einer klassischen Musik, indem sie Symmetrie, eine durchsichtige hellenische Architektonik in die Tonstücke bringen, und die gebundene Melodie zu natürlicher Anmuth und edler Sinnlichkeit entfesseln.

Sie waren dem achtzehnten Jahrhundert die eigentlichen Stellvertreter der musikalischen Antike, und was der Bildner in Rom bei den griechischen und römischen Marmortrümmern suchte, das trieb auch die deutschen Jünger der Tonkunst damals nach Rom: auch sie suchten die ästhetische Zucht eines Studiums der Antike, aber suchten dieselbe bei lebenden Meistern.

Die alten Italiener hatten die wunderbare Naturgabe, mühelos jene einfach schönen, flüssigen, natürlichen Melodien auszuströmen, die sich wie von selbst singen, sparsam zu arbeiten, ohne arm zu seyn, züchtig und doch nicht spröde, volksthümlich und doch edel und vornehm. Der klassische Himmel, der über ihnen leuchtete, der klassische Boden, auf dem sie wandelten, that ihnen diesen gnadenreichen Zauber an, und gar manchem mittelmäßigen italienischen Musikanten war durch mehr als ein Jahrhundert dieser Hauch klassischer Formenanmuth im Schlafe gegeben, um den sich in Deutschland die begabtesten Geister oft vergeblich müheten.

In der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts haben wir eben so große und größere Tonmeister gehabt als die Italiener. Dennoch wanderte jeder Musiker, der etwas Tüchtiges werden wollte, über die Alpen. Die Technik, die den Musikanten macht, konnte er daheim lernen, aber das

äſthetiſche Maß, den feinen Takt für die Reinheit und Klarheit der Form, was den Muſiker macht, die Schule der muſikaliſchen Antike ſuchte er in Italien.

Bei Händel mögen wir die Früchte dieſer Wanderfahrt nach Italien deutlich erkennen. Gluck hängt inniger mit den klaſſiſchen Italienern zuſammen, als man gewöhnlich meint; ſeine klaren Melodien und ſeine maßvolle Inſtrumentation bekunden die Begeiſterung für das Studium der muſikaliſchen Antike im Sinne ſeiner Zeit. Hier reicht er dem leichtfertig talentvollen Piccini verſöhnt die Hand, mehr noch dem tiefer gehenden Sacchini. Und vernähme er, der Meiſter antiker Großheit im muſikaliſchen Drama, den Unfug, welchen man heute mit ſeinem Namen treibt, indem man ihn als den Großvater aller modernen titaniſchen Struwelpeter, als einen formloſen Deklamator, als das Zwittergeſpenſt eines halben Poeten und halben Muſikers hinzuſtellen ſucht: wahrlich dieſer ganze Muſiker würde denen, die ſeinen Namen mißbrauchen, nicht minder derb den Text leſen, als er ihn ſeiner Zeit nach der andern Seite hin den ſpielenden muſikaliſchen Flachköpfen unter den Zeitgenoſſen geleſen hat.

Das Studium der klaſſiſchen Formen der alten Italiener trägt ſeine köſtlichſte Frucht bei Haydn und Mozart, und auch der junge Beethoven nimmt noch Theil an dieſem reichen Erbe mehr als eines Jahrhunderts. Was dieſe Leute ſo feſt und meiſtermäßig ſicher machte im Gedanken wie in der Technik, das iſt nicht blos ihr Genius geweſen: es wirkte auch mit der feſte, von den Italienern überkommene Kanon der einfach ſchönen Form. Schon in der bloßen Einbildung, als beſäßen ſie das Muſterbild einer muſikaliſchen Antike,

gewannen ſie die Kraft, ihre Epoche zu der vorwiegend vom klaſſiſchen Geiſte durchdrungenen zu erheben. So ward auch ihnen, gleich den alten Italienern, der Hauch antiker Formenſchönheit mühelos gegeben, wie im Schlafe. Als eines der tiefſten Räthſel der Culturgeſchichte ſteigt es vor uns auf, daß dieſe Männer in derſelben Zeit, wo Klopſtock, Leſſing, Goethe, Herder und Schiller bewußt und abſichtlich in dem Studium des klaſſiſchen Alterthums edlere und reinere Formen der deutſchen Poeſie gewannen, ohne allen Zuſammenhang mit jener literariſchen Strömung inſtinctiv dem gleichen Ziele zuſteuerten. Für uns ſchufen ſie ein neues Ideal der muſikaliſchen Antike, Haydn, indem er Symphonien als Tafelmuſik für den Fürſten Eſterhazy ſchrieb, Mozart, indem er Opern für eigenſinnige Theaterdirektionen ſetzte. Beide verfuhren dabei ſo naiv, wie die altdeutſchen Maler malten. Es gilt von dieſen äußerlich beſchränkten, innerlich vollendeten Werken, was Goethe von Rafael's Sibyllen ſagt: „wie in dem Organismus der Natur, ſo thut ſich auch in der Kunſt innerhalb der genaueſten Schranke die Vollkommenheit der Lebensäußerung kund.“ Als Mozart eine Symphonie dichten wollte, die den Charakter des Herrſchergewaltigen trüge, ward eine Jupiter-Symphonie daraus. Sie iſt Mozart's Sinfonia eroica. Beethoven, der Romantiker, ſoll ſchon an Napoleon gedacht haben, als er ſeine Symphonie dieſes Namens ſchrieb; Mozart dachte noch an Jupiter. Hier ſtellt ſich der goldene Abend der klaſſiſchen Periode dem glühenden Sonnenaufgang der romantiſchen gegenüber. Mozart's Jupiter iſt ein Stück von einer muſikaliſchen Antike im Sinne der großen alten Italiener und der großen

alten deutschen Meister. Es ist ein Jupiter voll seliger Heiterkeit, Jupiter, der bei Nektar und Ambrosia sitzt, der mit Semele, Danae und den vielen anderen Schönen allerlei curiose Abenteuer hat, der im Menuett auf der Hochzeit der Thetis tanzt, aber dem auch im Adagio die versöhnten Hymnen der opfernden Sterblichen erklingen, und der in dem herrlich fugirten Finale als Weltbeherrscher auf das irdische Gewimmel niederblickt. Der wunderbar harmonische, klare, in sich befriedigte Gesammtbau dieser Symphonie ist eben „klassisch," hellenisch, im Sinne des damals von den Italienern überlieferten Kanons der musikalischen Antike; die Gedanken aber und die einzelnen Melodien und Harmonien sind ächt deutsch. Beneidenswerthe Zeit, der eine feste Form der musikalischen Architektonik noch wie für die Ewigkeit gebaut stand! Die großen Geister stützten sich daran; sie erstarrten nicht in diesen Formen. Mozart's Jupiter ward ein deutscher Jupiter; denn der Künstler vermochte wohl sich aufzuschwingen zu einer wahrhaft antiken einfachen Großartigkeit, aber er blieb dabei doch durchaus in seiner nationalen Art stehen, er dichtete nicht mit historischer und philosophischer Kritik, auch nicht befruchtet vom Studium des Alterthums wie Schiller und Goethe, sondern blos in genialer Divination des antiken Geistes und ohne sich selbst und seiner Gegenwart im mindesten untreu zu werden.

So müssen wir denn die musikalische Antike in jener Frühlingszeit der modernen Tonkunst suchen, wo die großen Meister so naiv und doch so sicher die Grundlinien der verschiedenen Kunstgattungen zogen und so den Grundbau zur musikalischen Aesthetik legten, ohne selber in

ästhetischen Reflexionen befangen zu seyn. Für die Kirchenmusik thaten dies die großen Italiener des sechzehnten, für die weltliche die großen Deutschen des achtzehnten Jahrhunderts. Wer solchen historischen Ausgang verschmäht, der kann das absolut Schöne in der Tonkunst am Ende auch a priori in der Negermusik finden oder das Ideal der Architektur in der indischen Pagode oder der Plastik in den Götzenbildern der Südseeinseln.

Man lerne und lehre Aesthetik an jenen Vätern der modernen Musik nicht blos zur Erziehung der Jugend, sondern auch der ausgewachsenen Musiker. Zum naiven Schaffen ist unsere Kunst bereits zu alt. Sie wird entweder untergehen in der Maßlosigkeit und Verwilderung der deutschen und französischen Neuromantiker, oder sie muß mit klarem Bewußtseyn sich wieder einleben in jenen Geist des Maßes, der uns in so verschiedener Form als der klassische Geist erschienen ist. Denn jenen modernen Byzantinern sind die Meisterwerke der musikalischen Antike vergraben unter Schutt und Trümmern, wie weiland ihren Ahnherren die Meisterwerke von Hellas und Rom.

Die alten Fabelbücher sagen aber, als nach dem goldenen Zeitalter alle Götter der Erde entflohen, da sey nur eine Göttin — die Hoffnung — zurückgeblieben. So ist auch der entgötterten Musik nur die Hoffnung, nur eine einzige Verheißung zurückgeblieben, daß auch wir die Antike in der Tonkunst noch nicht ganz verlieren sollen. Diese Verheißung ruht auf dem historischen und ästhetischen Studium unserer Kunst, worin wir es jeder vergangenen Zeit leicht zuvorthun und wiedergewinnen können,

was uns im naiven Schaffen für immer verloren ist. Diese Verheißung ist uns außerdem bewahrt in dem deutschen Volksliede, welches auch in der Zeit nach Beethoven fort und fort unsre musikalische Lyrik befruchtete und den reinen klassischen Geist in so manchem kleinen köstlichen Liede Schubert's, Mendelssohn's und vieler Anderen fortleben ließ. Selbst bei Schumann bricht die Keuschheit und naive Schönheit der Antike durch, wo er sich der volksthümlichen Weise des deutschen Liedes unbefangen hingibt. Hier ist unsre moderne Musik noch wahlverwandt der Goethe'schen Dichtung, wenn auch in anderem Sinne, als es Mozart's Lieder waren. In der einfachen Liedesform besitzen wir wenigstens noch eine einzige ächt moderne Kunstform, die da zwingt zu Ebenmaß und Einfalt. Schon zweimal — bei Palestrina und Haydn — hat sich aus der schlichten volksthümlichen Weise heraus die ganze Musik verjüngt. Dieselbe Verheißung ist auch uns noch im Liede gegeben, eine Verheißung, die Hölderlin, — auch ein Mann der antiken Form — in den tiefsinnigen Spruch gefaßt hat:

„Und ist ein großes Wort vonnöthen,
Mutter Natur, so gedenkt man Deiner!"

Elfter Brief.

Musikgeschichte.

Ich will meine Resultate noch einmal kurz und bündig fassen.

Wir sollen Musik studiren, nicht um des Spielens, sondern um der Musik willen, um der Kunst willen, um

der äſthetiſchen Geſittung willen und von wegen der hiſtoriſchen Erkenntniß unſerer geſammten Cultur, davon die Muſik kein geringes Bruchſtück iſt.

Wir ſollen uns einleben in die Geſchichte der Muſik, und ſelbſt bei jedem Schritte des rein techniſchen Studiums ſoll dieſer Gedanke beachtet ſeyn.

Die ganze Litteratur unſerer großen Tondichtungen durchzuarbeiten, iſt freilich eine Lebensaufgabe für den Fachmann. Aber ein Jeder, der ſich der Muſik auch nur als eines Hülfsſtudiums befleißt, ſoll wenigſtens den einzelnen Zweig, an welchem er lernt, in ſeinem hiſtoriſchen Zuſammenhange erfaſſen. Der Eine mag von Sonate, Quartett und Symphonie ausgehen, der Andere von Oper und Oratorium, der Dritte vom Lied, der Vierte von der Kirchenmuſik. Aber er ſoll dann nicht blos auf ein paar Stücklein oder etlichen Lieblingsmeiſtern reiten, denn dies iſt der rechte ſchlechte Dilettantismus, ſondern die ganze Gattung von der Wurzel an durchforſchen und im ſteten Blick auf ihre Veräſtelung mit dem vielſtämmigen Wunderbaume der ganzen Tonkunſt. Der bloße Kunſtfreund, welcher ſich in ſeinen Studien beſchränkt, aber in dieſer Beſchränkung ganz iſt, hat mehr Frucht von der Kunſt, als der Künſtler, welcher fragmentariſch ziellos in allen Fernen und Weiten der Muſik herumvagirt.

In's Centrum ſtelle man immer die wahrhaft ſchöpferiſchen Meiſter, nicht die bloßen Schüler und Nachahmer. Aber hat man einmal bei den epochemachenden Größen feſten Fuß gefaßt, dann lerne man auch die kleineren Männer der Vermittelung und der Uebergänge kennen; denn ſonſt bleibt auch

das gründlichste Studium jener Heroen dennoch dilettantisches Stückwerk.

Das Alte, Einfache, Spröde, Strenge ist ein besserer Stoff zur intellektuellen, künstlerischen und sittlichen Zucht, als das Moderne, Reiche, Weiche, Selbstverständliche. Zu Jenem bedarf es strenger Lehre und selbstentsagenden Fleißes; dieses kommt uns nachgehends schon von selber angeflogen. Den Einflüssen der Gegenwart kann sich Niemand entziehen; wer sich aber die Vergangenheit mit eigener Arbeit errungen hat, der wird inmitten dieser Einflüsse wenigstens fest auf seinen eigenen Beinen stehn. Wir führen den Jüngling durch Homer und Sophokles in das Studium der Poesie, ohne darum im mindesten zu fürchten, daß ihm solchergestalt der Geschmack für die modernen Dichter verdorben werde oder daß er sein Lebenlang festgebannt bleibe bei Hexametern und Trimetern. Man weiß, daß die Leute ihren Shakespeare und Schiller und Goethe, ihren Uhland und Platen nachgehends nur um so sicherer von selber finden; aber ihren Homer und Sophokles würden sie nicht von selber gefunden haben. Den gleichen Weg sollte auch der Musikunterricht gehen.

An den klassischen Meistern, an den Vätern der Kunst, entwickele man das Fundament der musikalischen Aesthetik, nicht an den werdenden und verschwindenden Versuchen der Epigonen. Dem historischen Studium fehlt die Krone, wenn wir uns nicht zuletzt die ästhetischen Grundwahrheiten aus demselben abziehen, und die Aesthetik steht in der Luft, wenn sie nicht von den Thatsachen der Kunstgeschichte ausgeht. In der Kirchengeschichte steckt die Dogmatik und in der Dogmatik

die Kirchengeschichte. Nur ist noch nicht Geschichte, was eben erst wird und wächst.

Man soll aber die Kunstgeschichte nicht blos erleben an dem Studium der Kunstwerke, man soll sie auch wissenschaftlich geordnet überschauen. Darum geselle sich zu dem historischen Studium der Kunst auch noch das Studium der Historie der Kunst. Dies liegt für den Musiker leider noch tief im Argen.

Wir besitzen musikalische Conservatorien. Sie sollten die rechten Hochschulen für Aesthetik und Geschichte der Tonkunst seyn. Sind sie es wirklich? An mehreren dieser Anstalten werden allerdings die vorgedachten Disciplinen gelesen. Aber ich habe auch noch kürzlich mit Staunen bemerkt, daß bei einem deutschen Conservatorium, welches Staatsanstalt und aus öffentlichen Mitteln fundirt ist, weder Geschichte noch Aesthetik der Tonkunst im Lehrplane steht und überhaupt gar kein Lehrer für diese Fächer angestellt ist! Nun fällt aber doch ein solches Conservatorium culturpolizeilich ganz in dieselbe Kategorie mit unsern Akademien der bildenden Künste. Das heißt, es ist nicht in erster Linie eine Anstalt, wo man gut singen, geigen, flöteblasen und orgelspielen lernen soll; denn dies lehren dieselben Meister, welche am Conservatorium wirken, als Privatlehrer ebensogut, und es liegt doch wahrlich dem Staate sehr fern, für gute Sänger, Geiger und Flötisten Geld auszugeben. Dagegen gehört es zu seinen ächtesten culturpolitischen Aufgaben, eine Kunstpflege zu fördern, welche, das Maß der privaten Kräfte übersteigend, auf die Wahrung der höchsten Reinheit, Gesundheit und Idealität der Kunst als eines volksbildenden Elementes gerichtet ist. Bei einem

Conservatorium als Staatsinstitut müssen daher voranstehen: Geschichte und Aesthetik der Tonkunst und Compositionslehre. Die obengenannten rein technischen Fächer sollen freilich auch nebenhergehen, aber auch nur — nebenher. Die Fäden der ganzen Anstalt sollen zusammenlaufen in den Händen des Geschichtslehrers, des Aesthetikers und des Compositionslehrers. Denn Sänger, Geiger und Flötisten werden immer nur Musikunterricht ertheilen, Jene aber leiten die musikalische Erziehung. In solcher Einheit und Unabhängigkeit aber wird kein Privatmann, und sey er der gefeiertste Meister, die Sache in die Hand nehmen können; denn der Einzelne kann immer nur eine Schule gründen, keine Akademie. Darum ist es recht, wenn der Staat zugreift und eine Hochschule der Musik fundirt, deren Wirkung nicht blos auf die Fachmusiker, sondern auf die ganze gebildete Nation, auf unsere ganze ästhetische Cultur zielt. Die Vorträge über Geschichte und Aesthetik der Tonkunst müßten dann auch allgemein zugänglich seyn und sie würden, wo der rechte Mann auf dem Katheder stünde, gewiß von Hospitanten aus allen Ständen besucht werden. Die technischen Uebungen der eigentlichen Schüler aber würden ihre letzte Spitze gleichfalls in diesen Vorträgen finden; denn mit den Kräften der Anstalt müßten fortlaufende historische Concerte in die historischen und ästhetischen Collegien eingewebt werden, so daß die Anschauung stets neben der Lehre stünde. Der Vortheil wäre unberechenbar. Alle litterarische Thätigkeit ist schwach und klein neben dem lebendigen Wort und den lebendigen Kunstgebilden, die man in den Sälen einer solchen Akademie hörte und schaute. Und eine Stadt, welche ein Conservatorium dieser Art besäße

würde in kurzer Frist eine herrschende Metropole seyn im deutschen Musikleben.

An unseren Universitäten haben wir Lehrstühle der Litterärgeschichte, Lehrstühle für Geschichte und Aesthetik der bildenden Kunst, und zwar wirken auf diesen Lehrstühlen nicht etwa Techniker als Maler und Poeten, sondern Historiker, Philologen und Philosophen, denen natürlich eindringende praktische Studien in den betreffenden Künsten nicht fehlen dürfen. Nun gibt es freilich auch Musiklehrer an den deutschen Universitäten; diese sind aber, mit seltenen Ausnahmen, blos Techniker, nicht künstlerisch durchgebildete Männer der Wissenschaft, und in den Lectionskatalogen geräth solchergestalt die Musik leider noch oft unter die sogenannten „freien Künste," das heißt in jenen hintersten Winkel, wo auch Reitlehrer, Fechtmeister und Tanzmeister als freie Künstler verzeichnet stehen, die Musikprofessur wird zu einer Sinecure, einem bloßen Titel. Daß diese Musiklehrer, so tüchtige Künstler sie seyn mögen, nur in den seltensten Fällen als wissenschaftliche Lehrer wirken, daß sie überhaupt gar nicht zu dem Zwecke angestellt sind, um aus dem Schoße der philosophischen Fakultät heraus, die Wissenschaft der Tonkunst und namentlich die Geschichte der Tonkunst in ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Culturgeschichte vorzutragen, — das weiß Jeder, der deutsche Universitäten besucht hat. Ich möchte Ihnen wohl die Frage dringend an's Herz legen, ob es nicht geboten sey, im Hinblick auf den wahren Nothstand unserer musikalischen Erziehung, tüchtige Männer zum wissenschaftlichen Anbau der Geschichte und Aesthetik der Tonkunst an deutsche Hochschulen zu berufen und zwar in einer äußeren

Stellung, welche den Studenten den alten Glauben benähme, als sey die Musikprofessur eine bloße Dekoration und Spielerei. Ein Collegium über Bach oder Händel paßt so gut in den Rahmen der philosophischen Fakultät, wie ein Collegium über Dante oder Goethe's Faust. Der Musikhistoriker an der Universität wird sich dabei ergänzend gegenüberstellen dem Musikhistoriker am Conservatorium. Jener wird als Culturhistoriker mitarbeiten an der Kunstgeschichte; dieser gibt als Kunsthistoriker Forschungen zur Culturgeschichte.

Sind nur diese ersten Schritte gethan, dann wird man von oben nach unten weitergehen müssen. Auch der Musikunterricht an den Gymnasien und namentlich an den Schullehrerseminarien wird im kleineren Ringe theilnehmen am befruchtenden Geschichtsstudium. Eine Welt von Reformen für die ganze ästhetische Cultur der Nation liegt dann vor uns ausgebreitet.

Ich schwimme nicht gegen den Strom, indem ich dies Alles sage; ich schwimme mit dem Strom. Seit zehn Jahren ist der Eifer für die Geschichte der Musik in Deutschland riesenhaft gewachsen. Hat ihm die Litteratur auch noch nicht in epochemachenden großen Geschichtswerken Genüge geleistet, so doch in einer Reihe bedeutender monographischer Schriften, welche die Musik mehr und mehr in Verbindung bringen mit der gesammten Culturgeschichte. Man spürt es nachgerade, daß die Musik ein ebenso gewaltiger Faktor in der Gesittung des 18. und 19. Jahrhunderts ist, wie Poesie und bildende Kunst und Wissenschaft, ja daß in der Periode von Händel bis Beethoven der deutsche Geist bei den Musikern in einer Tiefe, Kraft und Reinheit hervorbrach, die nur in den größten

Kunstepochen aller Zeiten und Völker ihres Gleichen findet. Selbst jene moderne Schule, welche uns lehren wollte, über der Zukunft die Vergangenheit zu vergessen, hat auf dem Wege der Opposition den Eifer für die Geschichte unserer Kunst erstaunlich gefördert, wie ja auch der Teufel mehr Menschen zur Tugend bekehrt als alle Heiligen.

Unsere musikalischen Classiker sind niemals vorher in so vielen und correkten Ausgaben gedruckt, so gründlich litterarisch commentirt und mit so großer Pietät in Concerten und im Hause aufgeführt worden, wie gegenwärtig. Sie haben sämmtlich jetzt schon einen breiteren Wirkungskreis in allem Volke als bei Lebzeiten. Daß diese Wirkung auch eine tiefere werde, dafür bedarf es der gründlichen Reform unserer musikalischen Erziehung, die nicht auf eine geträumte Zukunft zu harren braucht: die Gegenwart ist schon reif für dieselbe.

Und mit diesem trostreichen Gedanken breche ich ab. Ich richtete diese Briefe an Sie als an einen unmusikalischen Mann; aber Sie sind ein politischer Mann, der den tiefen Zusammenhang zwischen unseren musikalischen Nothständen und unserer ganzen Gesittung auch da herauszulesen weiß, wo ich ihn nicht immer andeutete, ein Mann von universeller Bildung, der also den Werth einer so hohen Kunst für unser ganzes Culturleben scharf durchschaut, auch wenn Sie nicht Klavier spielen oder Lieder singen. Es ist an der Zeit, über die Musik auch von anderem Standpunkte zu reden als dem musikalischen. Die reinen Handwerksmusiker haben die Musik heruntergebracht und schelten auf die Dilettanten. Inzwischen waren es — seit alten Tagen — sogenannte Dilettanten, welche die Geschichte der Musik schrieben und eine Aesthetik

dieſer Kunſt begründeten, Dilettanten, welche die vergrabenen Schätze der alten Kirchenmuſik wieder an's Licht zogen, Dilettanten, welche Oratorienvereine in's Leben riefen und Sängerfeſte und Sängerbünde, Dilettanten, welche durch ihre liebevolle Pflege ächter Kammer- und Hausmuſik die hunderttauſendfältige Verbreitung unſerer reinſten, klaſſiſchſten Tonwerke erſt buchhändleriſch ermöglichten, Dilettanten, welche der muſikaliſchen Debatte den Weg in die großen Organe der Preſſe bahnten und die verkommene muſikaliſche Kritik der litterariſchen ebenbürtig machten. Laſſen wir Dilettanten darum jene Muſiker ſchelten und rächen wir uns an ihnen, indem wir die Muſik raſtlos höher zu heben trachten, nicht uns zu Ehren, ſondern zu Ehren der Kunſt.